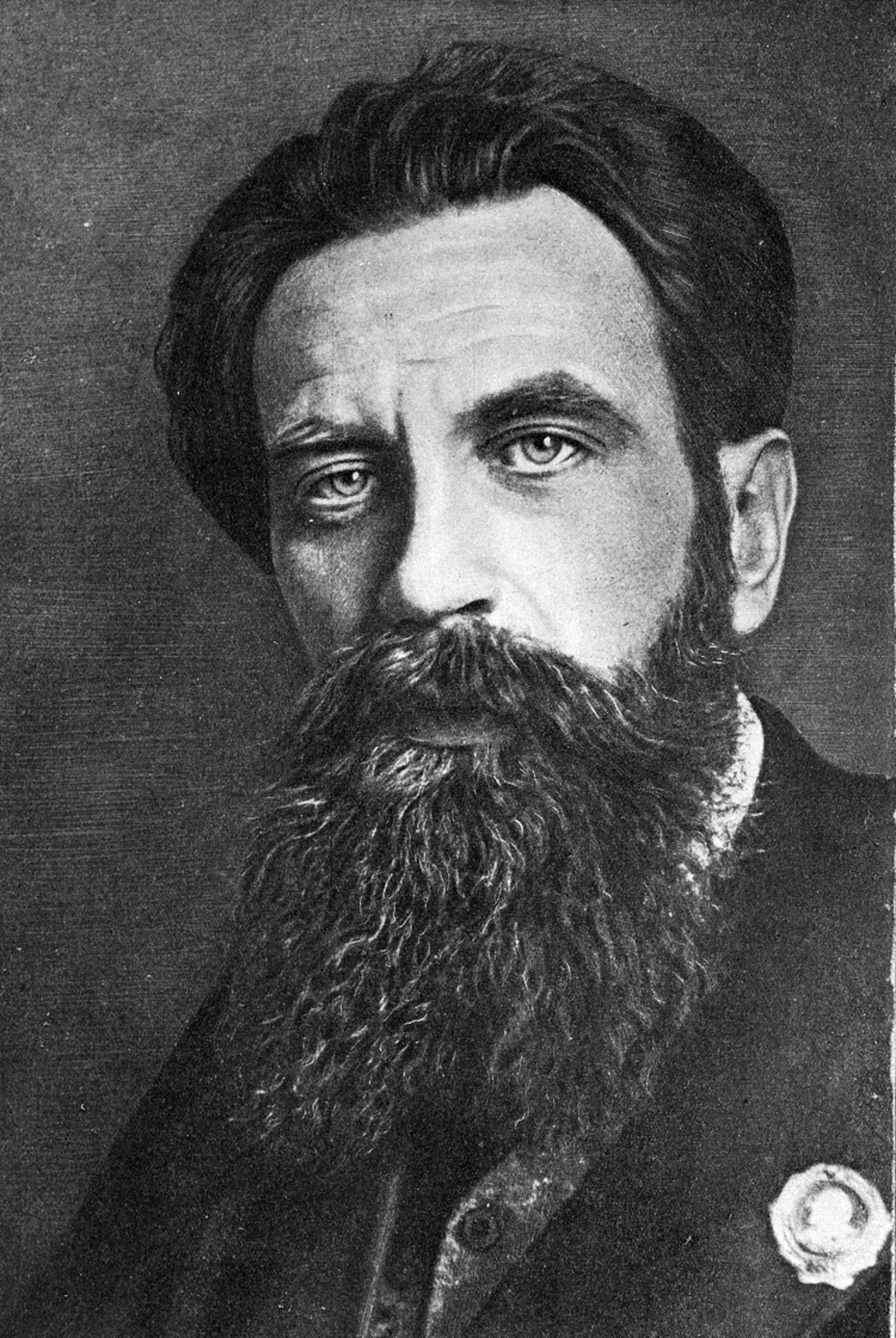
Советское кино

С 701
2

6

1934



Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган Российской ассоциации революционной кинематографии

4-й год издания

6

1934

ИЮНЬ

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая 3
В. СУТЫРИН — О „Встречном“ . . . 4
БЕЛА БАЛАШ — „Восстание рыбаков“ 14
РАИСА МЕССЕР — Образцы прошлого 17
МИХАИЛ ШНЕЙДЕР — Итоги дискуссии 29
Д. ГАЧЕВ — Музыка в звуковом кино 34
Э. АРНОЛЬДИ — Ренэ Клэр 43
РУ МЕНКЭН — Королевы, чистокровные американцы и пещерные люди . 52
В. НИЛЬСЕН — „Кинг-Конг“ — чудо на целлулоиде 55

Выходит
под редакцией
Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Колотозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

На второй странице обложки — Отто Юльевич Шмидт — руководитель героического полярного похода.

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберга.

Клише изготовлены цинкографией „Крестьянской газеты“ под руководством т. Бутаева

Слава героям!

Победили большевики. В Москве, на Красной площади закончилась славная челюскинская эпопея. Мужественные челюскинцы и герои-летчики — лучшие сыны социалистической родины — своим беспримерным подвигом еще более возвысили в глазах всего мира значение нашей страны, показали всю силу героизма наших, советских людей. В самые трагические минуты они сохранили крепкую организованность, дисциплину, веру в свои силы и силы своей страны, большевистскую настойчивость и волю к победе.

Миллионы людей с тревогой ждали спасения челюскинцев. Миллионы людей хотят стать такими же бесстрашными и стойкими, как участники похода, такими же беззаветно преданными сынами родины, как летчики — герои Советского союза.

Миллионы людей ждут сейчас подробного, яркого повествования о великом полярном походе.

И здесь почетнейшая, ответственнейшая задача вырастает перед советской кинематографией.

Мы вправе гордиться тем, что на „Челюскине“ находились наши кинооператоры, заснявшие все важнейшие моменты легендарной экспедиции. Мы вправе гордиться тем, что наш оператор-хроникер Аркадий Шафран, награжденный орденом Красной Звезды, в труднейших условиях двухмесячного ледяного аврала заснял замечательнейшие эпизоды жизни челюскинцев на льдине и спасение их героями-летчиками.

Вот как оценил Отто Юльевич Шмидт работу челюскинца-оператора Шафрана:

„Оператор Аркадий Шафран заснял все этапы челюскинской эпопеи: гибель парохода, жизнь лагеря на льду и спасение челюскинцев героями-летчиками... В напряженнейший момент гибели судна Шафран снимал выгрузку продовольствия, моменты погружения корабля, переход на лед и одновременно успел спасти ящики с ранее заснятыми материалами...

Я надеюсь, что фильма отразит героизм челюскинцев. Но это должна быть картина не просто о челюскинцах, а о героизме великого Советского союза, ведомого партией Ленина-Сталина от победы к победе“.

Материал, заснятый тов. Шафраном, имеет огромную историческую ценность. Хроникальная фильма о челюскинской эпопее восторженно встречена миллионами зрителей.

Герои великого полярного похода должны стать — и бесспорно станут — героями крупнейших художественных произведений литературы, театра, кино.

Слава героям!

О „Встречном“ [1]

В. СУТЫРИН

1. СНАЧАЛА О ЧЕЛЮСКИНЦАХ

Два с лишним года отделяют нас от того времени, когда началась работа над одной из лучших картин советской кинематографии — «Встречным». Автора этих строк отделяет сейчас от картины не только этот срок, но и около двух тысяч километров, лежащих между теперешним местом его работы и Ленинградом, где делалась картина. Самое же главное — отделяет характер теперешней работы, никак не связанный с кинематографическим творчеством.

Эти обстоятельства мне необходимо было указать и для того, чтобы читатель понял, почему в статье о «Встречном» весьма значительное место уделено общим вопросам творческой работы кинематографистов, и для того, чтобы он не удивлялся несколько странному («лирическому») тону статьи.

В день, когда я начал писать эту статью, радиоузел нашего строительного городка, недавно возникшего за полярным кругом, сообщил, что последний из арктических узников стал ногами на твердую советскую землю. Весь мир, включая и наших злейших врагов, прославляет подвиг «героев Советского союза», выдержку и организованность потерпевших крушение, великолепную мощь СССР, ведомого т. Сталиным по пути непрерывных побед. И каждый гражданин СССР — этой великой родины социалистического человека — чувствует себя бесконечно счастливым: он — частица прекрасного, могучего коллектива, уверенно и быстро строящего бесклассовую жизнь.

Я — гражданин Советского союза, и никто не может отнять у меня законнейшего права статью о «Встречном» начать с ликования по поводу того, что «лагеря Шмидта больше не существует». Однако дело не только в этом. Героическая эпопея «Челюскина» — это не только радость и величайшая социалистическая победа. Сегодня — это новая конкретная мера вещей, как вчера такой мерой, определяющей социалистическое качество работы и поведения, были: стенограмма совещания о животноводстве, проведенного секретарем Кабардино-Балкарского обкома ВКП(б) тов. Калмыковым, полет стратостата, письмо колхозниц к тов. Сталину, постройка Беломорско-Балтийского канала и многое другое. В дошедшей до нас сегодня «Литературной газете» я прочел отчет о вручении премий авторам пьес, премированных на конкурсе Совнаркома СССР. В нем, между прочим, говорится: «Все единодушно разделяют мнение жюри, что никто из наших драматургов не завоевал еще права на первую премию, ибо нет еще у нас произведений, полностью достойных нашей замечательной героической эпохи». А тов. Киршон находит и меру этой неполноты: «Отставание наше, — подчеркивает т. Киршон, — особенно резко выделяется на фоне таких изумительных явлений, как спасение челюскинцев советскими летчиками, явлений, из которых со всей полнотой, со всем блеском и величием выступает героический облик нового человека, человека социалистической эпохи».

Да, история похода и гибели «Челюскина», история борьбы челюскинцев за жизнь и спасение их — мера вещей, приложимая и к техническому уровню авиации и радио, и к летным качествам советских пилотов, и к идиотизму японской печати, упорно молчавшей по поводу спасения челюскинцев, и к процессу культурного развития когда-то забитых, темных и вымиравших северных народностей, и к творческому уровню советской драматургии. Пусть завтра эту меру сменит другая, как она сама замени-

[1] Вступительная статья к сборнику о «Встречном», подготовленному к печати Редиздатом ГУКФ и выпускаемому из-вом Гизлегпром.

ла собой трагическую победу стратостата «Осоавиахим». Но сегодня челюскиниада — мера вещей, и я прикладываю ее к советской кинематографии. В результате моих исчислений получается дробное число, некая бесконечно малая величина. Разница между ней и подвигом летчиков и есть ступень огромного отставания советской кинематографии от общего уровня успехов социалистического строительства. А ведь нет ничего невозможного в том, чтобы ее победой измерялся и уровень авиации, и успешность освоения Арктики, и деятельность секретаря областного комитета большевистской партии... Это вполне возможно, это обязательно будет. Но до этого мы еще очень далеки, и нужно приложить все усилия, чтобы Шмидты и Молоковы советской кинематографии как можно скорее предстали во всем своем блеске перед миром.

Однако что же для этого все-таки нужно сделать? В статье я попытаюсь рассмотреть ряд вопросов, практическое решение которых, как мне кажется, особенно важно для успешности борьбы за высокое качество кинематографических картин. И прежде всего мне хочется остановиться на том странном факте, что работники советской кинематографии, отнюдь не избалованные победами, тем не менее не умеют ни ценить, ни изучать свои многочисленные достижения. Именно так получалось и со «Встречным», огромный успех которого в самой различной зрительской аудитории кинематографистами не был как следует ни оценен, ни понят. А между тем можно и должно было из этого успеха сделать существеннейшие выводы, которые помогли бы кинематографическим художникам дать зрителю произведения еще большей силы, еще большего значения. В самом деле, успех «Встречного», любовь к этой картине, проявленная миллионами людей, были не только неожиданными для многих кинематографистов, но и непонятны. И до сих пор некоторые товарищи (к числу их относятся и отдельные авторы картины) недоумевают: что же такое присутствует в картине, что дает ей силу покорения симпатий миллионов? Нет ли тут какой-то ошибки? Не объясняется ли это просто тем, что на неизменно-тусклом фоне многолетней кинематографической продукции «Встречный» все же был некоторым проблеском? Не является ли успех «Встречного» результатом снисходительности зрителя, истосковавшегося по хорошей картине?

2. ОБ УСПЕХЕ У ЗРИТЕЛЯ И СТАРИННЫХ СЛОВАХ — «КАССОВОСТИ» И «МАССОВОСТИ»

Тут необходимо вообще поговорить об отношении кинематографических работников к успеху или неуспеху картины в кинотеатрах. Я имею ввиду не столько официальные высказывания по этому поводу, сколько коренные убеждения, далеко не всегда высказываемые публично, или и высказываемые, но туманно, с оговорками, и иногда сопровождаемые наспех придуманными «теориями».

Издавна в советской кинематографии дебатировался вопрос о том, в какой мере успех картины у зрителя может быть мерой ее художественного качества. И что же такое этот успех — показатель высокого качества или, наоборот, низкопробности? В пору, предшествовавшую первому партсовещанию по вопросам кинематографии, этот спор приобрел особенную остроту. К этому были причины: лучшие произведения не находили — за редким исключением — массового зрителя, молниеносно снимались с экрана особой породой людей — «прокатчиками», а безусловно худшие вещи, иногда прямо-таки пошлые, собирали полные залы и держались в одном и том же театре неделями, а то и месяцами.

Прокатчики говорили творческим работникам: вы много толкуете о революционном искусстве, вы стремитесь делать нечто такое, что даже и представить немыслимо, — настолько это должно быть ново, высоко-художественно и ни на что не похоже. Но ведь еще Ленин сказал, что подлинно-революционное искусство должно быть массовым. Массовость в нашем деле проверяется оборотами кассы. «Кассовая» картина и «есть массовая» картина. Это и есть то, что нужно зрителю. Делайте такие картины и благо вам будет.

Передовая часть творческих работников не только не соглашалась с подобными рассуждениями, но клеймила их как вреднейшие «нэпаческие» теории, всячески боролась с ними и в общем

поступала правильно, так как она учитывала, что тогдашняя кинотеатральная сеть отнюдь не могла отражать своей кассой вкусы и желания широкой народной массы, да к тому же вкусы последней следовало бы подвергнуть тщательному изучению.

Позднее спор этот затих, чему тоже были свои причины, а именно: быстро пошли на убыль заграничные картины, выросла сеть рабочих и деревенских экранов, являвшихся принудительным ассортиментом для старых «прокатчиков», а главное, не стало тех ярких фактов советского кинематографического творчества, которые своей судьбой и отношением к ним зрителя давали бы материал для полемики. Пошла на экран серая продукция, одинаково не устраивающая ни «прокатчиков», ни творческих работников.

С новой остротой возник этот спор после выхода «Путевки в жизнь» и еще более обострился он в момент выхода «Встречного» и «Ивана». Старые слова о «кассовости» и «массовости» в дело не пошли. На смену им пришли новые термины: «репертуарные картины» и «картины, делающие искусство», «популярное искусство для масс» и «искусство для художников, искусство, двигающее самое себя». Но и в новых словах было многое от старых песен.

И опять со страстностью, с перегибами, с взаимными попреками спорили кинематографисты об успехе у массового зрителя, как критерии художественности.

— Вы за успех?

— Да!

— Но тогда вы и за «Путевку»?

— Нет, я против «Путевки».

— Но «Путевка» имела исключительный успех...

— Вы не считаете успех обязательным критерием художественности?

— Нет, ибо тогда я должен был бы опорочить лучшие произведения кинематографии. Ведь известно, что «Броненосец» все же не имел успеха. Провалилась гениальная картина «Земля», а мещанская картина «Путевка» имела ошеломляющий успех.

— Но ведь это — отрицание массовости нашего искусства. Это — уничтожение главного его смысла — служить миллионам.

И в этих допросах с пристрастием, в неудачных попытках логически совместить и бесспорную необходимость искать интерес к картинам со стороны масс («занимательность»), и бесспорный провал картин ряда лучших мастеров, и успех «Путевки», за которой мало кто из кинематографистов признавал настоящие художественные достоинства, часто настолько запутывали самый вопрос, что правильный ответ становился совершенно невозможным.

Была ли в этих спорах ошибка? Эта ошибка, между прочим, часто делалась и по другим поводам, например в споре о «театральности» и «кинематографичности» кинокартин. Суть ошибки в том, что мы, часто много говоря о диалектике, не умели применять ее, решая тот или иной конкретный вопрос. Сама постановка вопроса, оторванная от живой жизни, пренебрегающая временем, местом действия, создавала порочную базу для теоретических рассуждений. Забывалось, что верная мысль для данного момента может через известный промежуток времени стать своей противоположностью. Не учитывалось, что жизнь беспрестанно менялась и создавала совершенно новые ситуации.

Это, как я уже сказал, проявилось, и при том очень отчетливо, на спорах о зрителе. Правда, недостатка в разговорах о том, что зритель уже не тот, что в стране идет культурная революция, не было. И тем не менее даже передовая часть кинематографических кадров не понимала со всей полнотой того, что в действительности происходило с кинематографическим зрителем в Советском союзе. А происходило нечто такое, что должно было в к о р н е изменить отношение к зрителю творческих кадров и их заслуженной, сделавшей много полезного (несмотря на ряд грубых ошибок) организации — Ассоциации работников революционной кинематографии.

Первичная позиция АРРКа в вопросе о зрителе определялась непримиримостью к позиции «прокатчиков», возглавлявшихся руководством «Совкино»: АРРК со всей резкостью выступала тогда против так называемых «коммерческих» или «хлебных» фильм и квалифицировала линию наиболее ретивых «прокатчиков» капитулянтской и буржуазной. И это было правильно, так как, во-первых, советская кинематография

только еще возникла и само представление о кинематографии, созданное в условиях буржуазного общества, притом в эпоху начинавшегося его культурного разложения, требовало решительного пересмотра. Тогда кино, еще не успев создать традиций настоящего отношения к себе, как высокому, подлинному искусству, уже сумело привить зрителю ряд низменных вкусов. Нужны были большие усилия, чтобы даже культурный зритель почувствовал, что кино может и должно стоять рядом с театром и книгой, а не рядом с сомнительным уличным зрелищем. Нужно было, чтобы зритель понял, что кино гораздо ценнее и важнее на самом деле, чем те картины, которые подавались на манер «дежурного блюда». Нужно было заставить зрителя предъявить к кинематографии настоящие требования.

Во-вторых, существовавшая тогда кинотеатральная сеть в ничтожной степени обслуживала действительно народные и притом широкие народные массы. Они еще не подошли к экрану и потому, что экраны были малочисленны и далеки от них, и потому, что культурные запросы были сравнительно с теперешними мизерны, и потому наконец, что в их бюджете—крайне скудном тогда — расходы на культурные потребности были недостаточны даже для потребления дешевого кинематографа. Вот почему «прокатчики» конечно лгали, утверждая, что «кассовость» есть синоним массовости. Ленин говорил о народности революционного искусства, о широчайшей массовости его, подразумевая под этим такой грандиозный охват, в сравнении с которым «битковые сборы» коммерческих театров того времени являлись зрелищем для избранных. Пусть этих «избранных» было очень много — сотни тысяч, и все же касса театров не могла быть рупором настоящих потребителей революционного искусства. Их голос, теперь громко и внятно звучащий, тогда еще не был слышен. Касса говорила чужим, а часто враждебным голосом. И АРРК, боровшаяся против голоса кассы, воевала за подлинное революционное искусство. Она отвоевывала для него начальные позиции: право на культурный, облагораживающий кинематограф, право на подлинное кинематографическое искусство, право на высокую идейность произведений. В этой борьбе лучшие художники черпали для себя силу сносить до поры до времени бойкот «прокатчиков». Они понимали, что их произведения должны прорваться к настоящему массовому зрителю, который уже зреет в недрах культурной революции и сам идет навстречу искусству. Нередко эти художники говорили, перефразируя известное изречение Бебеля: если ты имеешь успех в коммерческом театре, значит твоя картина плоха или по меньшей мере недостаточно хороша.

Но в этой в общем правильной, как я уже сказал, борьбе таились и свои опасности. Тут легко было соскользнуть на позицию горделивой замкнутости, рафинированного эстетизма. И эта опасность являлась тем более реальной, что сами-то художники вышли не из недр растущего массового зрителя. Они были чаще всего представителями революционно-настроенной мелкобуржуазной интеллигенции и шли к новому искусству через буржуазный декаданс, то есть тащили на себе тяжелый груз крайнего эстетизма.

Оглядываясь далеко назад, я вижу теперь совершенно ясно, что эту опасность, понимавшуюся нами теоретически, практически мы недооценили. Мы мало, плохо боролись с эстетизмом (беря его в данном случае во всех видах, вплоть до формализма), мы плохо готовили себя к тому моменту, во имя которого стоически переносили бойкот кассы коммерческого театра, — к моменту прихода настоящего зрителя. Мы не следили за ростом последнего, честно не изучали его желаний и вкусов, в отрыве от него строили свои представления о настоящем революционном кинематографе. И мы жестоко поплатились: к его приходу, в свете его требований мы оказались бедными, как церковная мышь.

Во-первых, мы не смогли предложить ему ничего выдающегося, если не считать нескольких ранних произведений лучших мастеров.

Во-вторых, мы не поняли его поведения, не поняли его языка. Мы растерялись. Это было в момент выхода и ошеломляющего успеха «Путевки». — Как,«Путевка»? Ему нравится эта сусальная и фальшивая, дешевая картина? Ему, настоящему, подлинному массовому, а не мещанскому, не тому, который

бойкотировал в коммерческих театрах наши картины?

В-третьих, мы обиделись. (Это был провал «Ивана»). Мы не сказали ему о своей обиде прямо, но затаили и лишь отчасти выразили в «приличной» форме, в форме теорий «репертуарного искусства», неизбежной несчастливости крупных мастеров, которые шествуют как «разведчики», расширяют посевную площадь искусства, погибают, но своими останками удобряют его землю.

Находясь в состоянии обиды, мы не поняли ни причин успеха «Путевки», ни причин неожиданного и замечательного успеха «Встречного».

И многие из лучших мастеров не заметили, как их теперешняя позиция в отношении массового зрителя, внешне напоминавшая боевые годы борьбы с «кассой», стала своей противоположностью. Ибо теперь касса аккумулировала деньги совершенно другой социальной среды и звучала как голос подлинно массового и при том необычайно сильно выросшего в культурном отношении зрителя. Теперь позиция противостояния зрителя, какими бы теориями она ни объяснялась, является не революционной. Это — позиция реакционная, позиция тех социальных элементов, которые, являясь остатками уничтоженных эксплуататорских элементов, все еще тщатся сохранить свой рафинированный эстетизм. Такова конечная неприкрытая сущность всякой недооценки зрителя, всяких «теорий» об искусстве для масс и искусстве, как двигателе творчества. Таковы даже теории о недостаточном еще культурном уровне массового зрителя, ссылки на наличие в нем пережитков капитализма, ибо жизнь каждодневно демонстрирует, что зритель в культурном отношении идет часто впереди тех, кто говорит о его недостаточной культурности.

Сказанным я не хочу политически опорочить так думающих. Я не хочу называть всех их врагами революционного искусства. Но ведь надо же помнить, что «мертвый хватает живого», что гибнущая идеология ищет зацепок у живых. И именно в интересах живых следует без обиняков предупреждать: ты говоришь чужим голосом, твоими устами говорит враждебная идеология.

Вернемся к «Путевке». Я не считал и не считаю эту картину серьезным произведением искусства. Больше того, в ней есть немало таких элементов, которые находятся в противоречии с подлинным искусством, всегда идущим по пути наибольшего сопротивления. Таковы элементы мелкобуржуазного гуманизма, несомненно имеющиеся в фильме, элементы романтизации «блатного мира», лакировка процесса переделки преступников и т. д. Так почему же эта фильма имела такой успех? Несомненно известную роль здесь играло то обстоятельство, что мелкобуржуазный гуманизм, слащавая мелодрама, «экзотика» воровского быта все еще находила какое-то место в сердце зрителя. Но не это решило успех. Успех был создан новизной темы и новизной самого звукового кинематографа. Впервые многомиллионный зритель увидел, пусть даже искаженно, в этом новом разрезе — разрезе борьбы с преступностью — величие и мощь рождающегося социализма. Впервые он услышал речь в немом дотоле кинематографе. Что новая тема и даже новый зрительный материал картины могут решить успех картины, мы знаем по ряду примеров. Ближайший по времени из них — «Победители ночи». Эта весьма посредственная кинематографическая работа пользовалась большим успехом потому, что Арктика, уже ставшая жгучей проблемой для массового зрителя, все еще продолжала оставаться «неведомой землей». Я не знаю, что привез оператор Шафран из лагеря Шмидта. Быть может его картина будет очень слаба, как кинематографическое произведение, но эпопея «Челюскина» уже сделала из нее фильму, которая будет иметь заслуженный и величайший успех у массового зрителя. То же самое следует сказать и о новизне звукового кино. Например очень хорошая и талантливая картина «Одна» не имела успеха. И это случилось в большей мере потому, что зрителю она была представлена как звуковая картина. Я слышал из уст многих просмотревших картину: «какая же это звуковая картина, когда нет ни одного почти слова. Люди раскрывают рот, а ничего не слышно». В их словах я ясно ощущал разочарование и досаду. Зритель хотел «настоящего», «полного» звукового кино. И он в лошадиной дозе получил его с помощью «Путевки». Таким образом своим шумным успехом

тов. Экк был обязан не себе, а, во-первых, ОГПУ — этому великому реконструктору преступных элементов, чекистам, которых после постройки Беломорского канала назвали «инженерами человеческих душ», и, во-вторых, инженеру Тагеру, одному из советских конструкторов звуковой киноаппаратуры.

Иначе обстоит дело со «Встречным». К моменту его выхода звуковое кино уже успело насытить примитивный, но вполне законный интерес зрителя к тому, как тени говорят и поют с экрана. Что же касается новизны темы...

Я слышал такую фразу, брошенную человеком, проходившим мимо кинотеатра:

— Встречный! Опять промфинплан, опять завод показывать!

Этот прохожий не был нэпманом. Очень возможно, что он был ударником и с энтузиазмом дрался за встречный на своем заводе. Но он ведь выражал недовольство не против встречного на заводе, а против того, что опять (в сотый раз) ему будут показывать серую, нудную и неправдоподобную историю плана, срыва, прорыва и счастливого завершения хозяйственного года. Так я по крайней мере понял его возглас.

Возвращаюсь к вопросу об отношении кинематографических художников к зрителю.

Ленинградская дискуссия о «Встречном» показала огромный политический рост творческих кадров. (Очень жаль, что под рукой у меня нет стенограммы и я не могу процитировать замечательные речи Козинцева, Мачерета, Л. Трауберга, Шуб, Юткевича). Этот рост проявил себя именно в трактовке вопроса о зрителе. Товарищи, каждый по-своему, в один голос говорили о том, что единственный смысл творческой работы — в удовлетворении запросов многомиллионного зрителя, что с недооценкой этого следует бороться, как главнейшим злом. И тем не менее, как я вижу теперь, в речах товарищей было сказано далеко не все, пожалуй, не было сказано главного. Говорилось об удовлетворении зрительских желаний и требований, как о важнейшей политической обязанности художника, как о его социальном и социалистическом долге, говорилось и о творческих обязанностях, вытекающих из этого долга. Но не говорилось о зрителе, как творческой базе. Не затрагивался тот существеннейший момент, что органическая связь с массовым зрителем есть новый, до сих пор почти неиспользованный источник творческой работы. Я имею ввиду не «изучение зрителя», особенно схоластическое и канцелярское изучение зрителя, которое иногда пробовали наладить, и даже не «живые встречи» с ним то ли в «Доме кино», то ли на заводе. Я разумею такую органическую связь, которая создает новое творческое бытие самого художника. Я имею ввиду связь художника с практикой социалистического строительства. Именно с этой стороны следует сейчас подходить к проблеме зрителя, именно эта сторона важнее всего потому, во-первых, что вопрос о долге теперь мало кем будет оспариваться, потому, во-вторых,— и это главное, — что основная причина отставания кинематографии от жизни — плохое знание жизни, проистекающее из плохой связи с ней. Зритель же, массовый советский зритель, и есть сама жизнь.

3. В ЧЕМ ОГРОМНОЕ ЗНАЧЕНИЕ «ВСТРЕЧНОГО» ДЛЯ КИНЕМАТОГРАФИИ?

Когда зритель увидел картину, у него вырвался вздох облегчения и радости. Наконец-то советская кинематография дала живое, увлекательное и содержательное зрелище. «Встречный» помирил кинематограф со зрителем, давно уже сердившимся за неизменную великопостную пищу.

И что еще важно — «Встречный» реабилитировал завод и заводскую жизнь как объект искусства. Как-то странно говорить о необходимости «реабилитации» того, что в нашей стране является местом работы образцовых людей, кузницей передовиков, ареной самых славных боев социализма. Но что же делать, когда в кинематографе (да и в других областях искусства) завод выглядел и воспринимался, как самая настоящая великопостная пища, жалкая по своей калорийности, непривлекательная по виду, насквозь пропахшая лампадным маслом и аллилуйщиной.

Достаточно отметить только эти два факта, чтобы стало ясным большое зна-

чение, которое «Встречный» имел для советской кинематографии. Но еще важнее то, как картина покорила сердце массового зрителя. Крайне важно увидеть, что «Встречный» достиг своего успеха не случайно, не в силу каких-либо конъюнктурных или вне искусства лежащих причин, и не с помощью спекулятивных средств, но простыми, бесхитростными методами достиг своего успеха, несмотря на наличие в картине серьезных недостатков.

Кинематографисты помнят, что время работы над картиной совпало с точкой кипения разговоров о так называемой «занимательности». «Встречный» делался на моих глазах, я не только видел, как снимался почти каждый кусок, но и знал мысли и чувства того прекрасного коллектива, который буквально и днем и ночью работал над своим любимым детищем. Не раз мне приходилось выслушивать самые сокровенные соображения авторов картины. И со всей объективностью я должен сказать, что вопрос о «занимательности» меньше всего занимал внимание авторов. Он возник уже в самые последние дни, когда на фабрике поползли слухи, что режиссер Вайнштok сделал «занимательнейшую» картину «Слава мира» и что, чего доброго, именно она, а не «Встречный» и не долгожданный «Иван», пожнет богатый урожай успеха у массового зрителя. Один из авторов, замученный непрерывными съемками, потонувший в море сцен и эпизодов, до известной степени потерявший способность критически оценить почти сделанную вещь, как нечто цельное, с горечью говорил:

— Ну да, у него (Вайнштока) есть в картине и фокстроты, и погоня, и взрывы, и море. Ему легко и весело. А мы загнали свою картину в цех завода, нет у нас ни природы, ни круто замешанной интриги.

Расскажу еще об одном эпизоде — о первом просмотре картины. Когда часа в три ночи наконец были склеены первые части и коллектив, за исключением нескольких человек, оставшихся доклеивать в монтажной последние ролики, стал показывать еще не виденную ими самими картину руководству «Союзкино», случилось нечто страшное: люди, делавшие картину, ощутили атмосферу провала, показалось, что с экрана поползло в залу что-то серое, скучное, и казалось, что героическая работа, с которой было связано столько надежд, пошла насмарку. Признаюсь, и я утерял меру вещей, и я поддался на некоторое время этому гнетущему состоянию, хотя именно мне, с одной стороны, хорошо знавшему картину, а с другой — не являвшемуся автором и потому имевшему возможность глядеть на нее как бы с известного расстояния, менее всего простительно было так ошибиться.

Конечно это настроение уныния было следствием чрезмерной усталости работников. Это была естественная депрессия после ненормальной работы. А известно, что даже при нормальной работе художники очень часто перестают любить законченную вещь, хотя и были бы охвачены страстью к ней в процессе работы. Смотря на законченный труд, они склонны с особой болезненностью выискивать недостатки, преувеличивать их и восклицать: «Ах, если бы можно было именно теперь сызнова сделать вещь! Только теперь я вижу, как ее следовало делать».

Но я хочу отметить и другую причину этих поистине трагических переживаний творцов и созидателей «Встречного». Эта причина — недостаточное понимание того зрителя, суд которого должен был решить судьбу картины. Как ни странно, но авторы в этом отношении соскальзывали на дорогу таких представлений о зрителе, которые их сближали с тем же автором «Слава мира». Сказалось недоверие к зрителю, недооценка его способности воспринимать художественное произведение, правильно разбираться в нем. Конечно существенная разница между Вайнштоком и Эрмлером-Юткевичем-Арнштамом была в том, что первый пытался извлечь для себя выгоду из этих воображаемых свойств зрителя, тогда как вторые не шли ни на какое потрафление.

Очень возможно, что товарищи не согласятся со мной и скажут, что я возвел на них напраслину. Скажут: откуда ты взял это наше недоверие к зрителю, его не было. Нет было, товарищи, и оно обнаружилось, между прочим, в том, как вы — и я вместе с вами — приняли первую оценку фильмы, услышанную тут же после просмотра из уст приехавших для приемки картины москвичей —

руководителей «Союзкино». Усталые после длительного ожидания просмотра и самого просмотра, они тем не менее сразу же нашли слова искренней и высокой похвалы. А нам казалось, что это лишь товарищеское желание утешить людей, потерпевших неудачу. Не верили этой оценке. Не верилось в успех картины у зрителя. Почему же, если не потому, что зритель представлялся иным, чем он был на самом деле.

Как известно, «Слава мира» никакой славы не стяжала. Как известно, «Встречный» стал одной из самых любимых массовым зрителем картин. На отношении к этой картине он дал кинематографистам наглядный урок их неполного, а иногда и неправильного о нем представления. Жаль только, что далеко не все поняли тогда смысл этого урока. Не поняли, что подымая «Встречный» на щит, массовый зритель демонстрировал свои уже в значительной мере сложившиеся вкусы, взгляды и требования в области искусства. С ними можно было и не соглашаться, кому это угодно, но с ними нельзя было не считаться.

Таков еще один важный вывод, который надлежало сделать кинематографии в связи с появлением «Встречного».

Итак авторы, нимало не заботившиеся о «занимательности» своей фильмы, сделали самую что ни есть занимательную по тому времени картину. Впрочем, это не совсем так: авторы очень заботились о «занимательности», но они по-своему ее понимали и именно поэтому не только обошли все рифы, на которых потерпел крушение ряд отважных и легкомысленных искателей «занимательности», но и дошли до желанной цели.

Как-де понимали «занимательность» авторы «Встречного»?

Тут я должен несколько уклониться в сторону от темы и рассказать притчу. Несмотря на безусловную современность и героев ее и места действия, она могла бы быть озаглавлена старинной пословицей «там хорошо, где нас нет».

«Однажды к некоему человеку, живущему в прославленном многими поэтами месте и известному жителям этого прославленного поэтами места своими добродетелями...»

Впрочем я расскажу это проще, так как дальше все равно выяснилось бы, что «добродетельный человек» — я, автор этих строк. Мог бы возникнуть спор о добродетелях, могла бы быть поставлена под сомнение вся правдивая история. А она-то мне единственно и важна в данную минуту.

Итак: «Некий человек» — я, «прославленное место» — Медвежья Гора, резиденция Беломорско-Балтийского комбината, созданного на базе Беломорско-Балтийского канала. «Однажды» — примерно конец ноября прошлого года.

Как-то вечером ко мне по делам зашел один из работников комбината (коммунист, по собственному желанию приехавший к нам на работу). Покончив с делами, мы разговорились. Тему разговора выбрал он сам:

— Читал я сегодня свежие газеты. Прочел, между прочим, письмо колхозников Кабардино-Балкарской области к тов. Сталину. Замечательное письмо. Когда читаешь такие вещи, дрожь пробирает и слезы навертываются от радости, что все это делается в нашей стране...

Он с увлечением стал рассказывать об агрогородах, об общественных гаражах для персональных легковых машин колхозников, о замечательном секретаре обкома Бетале Калмыкове. Потом перебил сам себя:

— Да, вот... читаешь такое и сожалеешь, что все эти замечательные вещи делаются где-то вдали и ты в них не участвуешь.

Я внимательно взглянул на него, но на лице не было никакой хитрости. Он говорил вполне искренне:

— Вот я ехал сюда, думал, что попаду в пекло, в горячую работу, какая была на канале, включусь в героическую борьбу, буду, пусть, незаметным, но все же непосредственным участником грандиозной стройки.

— И что же? — спросил я, все еще не веря в прямолинейность смысла его слов.

— Ну, что же... конечно я понимаю, что дело у нас очень большое, что работа моя необходима. Но все же это не то. Нет масштабов, сидишь каждодневно на цифрах, занимаешься чашками, ложками, читаешь отношения — пишешь ответы... нет, не то. Здесь дело уже сделано...

Надо сказать, что работа, которую вел — и вел не плохо — этот товарищ, действительно не имела никаких официальных признаков геройства. Была

она кропотливой, рассыпалась на тысячу мелочей, из которых состоит быт нашего комбинатского рабочего, но в этом быту находилась большая армия строителей многочисленных объектов комбината и от этого быта в огромной мере зависела успешность строительства.

— Вот бы попасть в Кабарду,— продолжал развивать свою мысль мой собеседник.

Я съехидничал:

— Это, поди, не трудно. Наверняка в Кабарде есть человек, который говорит: «И что у нас за работа — никакой героики: трудодни, опорос, обмолот. Вот на канал бы попасть». Спишись с ним и поменяйся местом...

Позднее вечером я читал только что пришедший номер «Литературной газеты». Набрел на статью Вс. Вишневского о задачах литературы во второй пятилетке. Как всегда с апломбом и как всегда путанно, он горячо агитировал за свои прямолинейные с виду и очень расплывчатые убеждения, силился сказать о «задачах» что-то особенное, значительное. Но ничего не получалось, кроме г р о м о г л а с н о й в о д ы . (Да простит мне Алексей Максимович сие незаконнорожденное определение). И я вспомнил еще одно письмо к тов. Сталину — потрясающей силы письмо ударниц-колхозниц. Сопоставляя его со статьей писателя, считающего себя уже мастером и трактующего о молодежи в разрезе воспоминаний (как мы — Вишневский — пробивали себе дорогу в литературу), я невольно подумал о том, как сильно изменилось все под нашим зодиаком, какие чудесные произошли превращения: недавно темная и забитая крестьянская женщина поднялась на казалось бы невероятную культурную высоту, а профессиональный деятель культурных ценностей который год сидит в одном и том же классе. И борода у него, а он все еще еле-еле складывает и вычитает, хотя кичится тем, что носит ученый мундир со светлыми пуговицами и по привычке все еще пытается на кухарке, кстати сказать, давно уже взявшей расчет, показать свою образованность. (Персонально это к тов. Вишневскому не относится, так как возможно, что в доме его родителей кухарки и не было). И я подумал: а не утерял ли вообще в наше время писатель свою функцию учителя? Тут я вспомнил лефовцев (Третьякова, Чужака), которые в сборнике «Литература факта» как раз утверждали эту мысль.

Отделенный от литературной и кинематографической среды огромной массой совершенно новых впечатлений, накопившихся за несколько месяцев новой работы, и мысленно возвращенный Литгазетой к творческим вопросам, я попытался вновь продумать их для себя. Я спросил себя: вот ты — в данный момент не литератор и не кинематографист — потребитель искусства, работающий как десятки миллионов таких же практических строителей социализма, как говорится на периферии, что т ы хочешь получить от искусства, как т ы определишь его задачи, чем особенно ценно оно для тебя? И я ответил себе: я хочу, чтобы искусство показывало мне мою работу. Это для меня самое важное. Я хочу этого не потому, что мне нужно, чтобы кто-то прославлял мои дела. Я хочу видеть свою работу на страницах книги, на экране для того, чтобы лучше видеть ее в жизни. Я хочу лучше понимать ее смысл и значение, хочу, чтобы раздробленная днями, часами и минутами, разложенная на отдельные действия мои и моих товарищей она вместе с тем каждодневно рисовалась мне в перспективе, ощущалась мною как процесс, как нечто целое и как часть всего делаемого в моей стране. Я хочу, чтобы и я сам и мои товарищи не искали героику в Кабардино-Балкарской области, полагая, что ближе она не живет, но находили бы ее непосредственно около себя, в своей работе, в себе самом. Я хочу, чтобы искусство развивало у меня аппетит к моей работе.

Однако я не требую, чтобы художник был обязательно моим штатным портретистом. Я вполне буду доволен, если он изобразит любого из моих товарищей, то есть любого из сотен и миллионов людей.

Уверяю вас, товарищи, путешествующие в далекие края за «занимательностью», это будет необычайно занимательное искусство.

Между прочим авторы «Встречного» отказались от совместной поездки с Вайнштоком в неизвестную капиталистическую страну, на таинственный остров, не сочли нужным проникнуть в запечатанную семью печатями секретную химическую лабораторию. Они отправились

гораздо ближе, имея на руках реальный адрес реального завода. Они пошли на Ленинградский завод им. Сталина. Пошли туда без «заранее обдуманных намерений», то есть без готовой тощей сюжетной схемки. Они познакомились там с настоящими людьми, увидели их работу и унесли оттуда прекрасную картину.

Конечно все это не так уже просто. Замысловатое и полное приключений путешествие т. Вайнштока куда более просто, чем пешее хождение на б. Балтийский завод. Ведь и до авторов «Встречного» ходили те или иные кинематографисты на фабрики и заводы, ездили в колхозы, честно старались познать «знатных людей» нашей страны, но тем не менее «Встречный» все же не получался.

Очевидно, есть какой-то секрет в том, как надо изображать реальную жизнь, чтобы получилось интересно и полезно, чтобы изображенный говорил: спасибо, товарищ, с великим интересом прочел я (посмотрел) вашу книгу (картину). Здорово вы нас описали. Теперь хочется еще горячее и лучше работать и стало еще радостней жить в нашей замечательной стране.

Да, такой секрет имеется. Это самый главный секрет искусства. И вот авторы «Встречного» в большей мере неожиданно для себя напали на этот секрет. Вовсе не обязательно, что до конца дней своих они так и останутся счастливыми обладателями его. Может статься, он ускользнет из их рук в следующей же работе, ибо он — не сказочный пароль «Сезам, откройся», не ключ с ответами на все задачи жизни, на манер ключа к какому-нибудь «Малинину и Буренину». Он столь же изменчив, как и жизнь, которая с его помощью должна быть изображена в искусстве более правдиво, чем это мы — «потребители» — ощущаем своим индивидуальным опытом.

Тт. Димитров и Максим Горький
Кадр из Союзкинохроники

Оператор Ошурков

„Восстание рыбаков“ [1]

БЕЛА БАЛАШ

Прежде чем говорить о Пискаторе, как о советском кинорежиссере, необходимо охарактеризовать его как германского режиссера театра и германского коммуниста, дать тот образ, который выявился за 15 лет работы и борьбы.

Пискатора в Советском союзе знают недостаточно и поэтому не так, как его нужно знать. Эрвин Пискатор уже начинал с оппозиции господствующему классу. Еще совсем молодым, в первые годы войны он — сотрудник антивоенного журнала. Это — его первое публичное выступление. Затем он на фронте. Во времена революции он — член революционных советов солдатских депутатов. Уже тогда он организует немецкий революционный агитпроптеатр. Возвратившись домой, он становится одним из первых членов основанной тогда коммунистической партии Германии. С тех пор Пискатор всегда занят театром. Всегда политическим, всегда революционным, боевым театром.

Недавно на партийной чистке тов. Пискатор рассказывал свою историю как режиссера и директора приблизительно так: «Я основал первый в Германии «ТРАМ». Через полгода полиция закрывает его. Еще через полгода я основал новый театр. Через год — театр терпит хозяйственное банкротство. Через год — новый театр. После первого спектакля полиция закрывает его. Опять театр, опять банкротство, Новый театр — снова полиция. И так шесть раз в течение 10 лет».

История Эрвина Пискатора — это героическая история художника-революционера в Европе, особенно если подумать, что благодаря своему железному упорству Пискатору удалось невероятное: создать в буржуазном окружении истинно-революционный театр. Таков характерный образ режиссера, выявившийся в этой работе. Режиссер Пискатор политичен на 100%. Искусство было для него в первую очередь оружием. Оружием в смелой и страстной борьбе. С этим связан и художественно-формальный стиль Пискатора. Он всегда хотел дать большую общую картину. Всегда монументальное социальное целое. Он стремился всегда к большому историческому и политическому фону и всегда в связи с современностью.

Пискатор не был ни миниатюристом, ни гравером, ни эстетом.Его постановки всегда носили характер больших политических демонстраций. В этом заключалась его большая сила, в этом таилась для него художественная опасность. В первую очередь эта опасность проистекала из того, что у Пискатора не было современных революционных пьес, соответствующих масштабам его дарования и политического темперамента. (Или он их не находил!). Всегда он ткал чересчур тонкую ткань на гигантском станке... и разрывал ее на клочки. В его руках благодаря высокой сценической технике бледный сюжет часто становился внешне политически сгущенным, «сверхполитичным». Большая и особенно ценная сила стала здесь источником ошибок.

Почему я так подчеркиваю это. Потому что в «Восстании рыбаков» большинство режиссерских ошибок имеют именно эту принципиальную причину. И здесь сюжет (как и сценарий) был для Пискатора слишком мелким, тесным и бледным. Пискатор хотел насильно расширить, увеличить этот сюжет, поднять его до общей картины социального и политического значения. Отсюда — большое количество несвязанных органически надписей. Отсюда — схематическая первая часть. Отсюда — неровный, угловатый монтаж. Характерно, что Пискатор уже во время своей работы над фильмой вел переговоры с театром относительно инсценировки «Короля Лира» или «Фауста». Вот такие сюжеты соответствуют его

[1] В порядке обсуждения.

темпераменту. Когда Пискатор получит сценарий такого или приблизительно такого масштаба, то он сможет в полной мере развернуть свое художественное дарование.

«Восстание рыбаков» не является большим художественным шедевром. Но фильма все же показала нам большого мастера, большого режиссера. И, пожалуй, именно кинорежиссера. Несмотря на множество ошибок — и это особенно важно отметить — мы видели большую силу. Значительная часть ошибок лежит в сценарии. И наибольшее количество ошибок объясняется теми чрезвычайно тяжелыми условиями, в которых приходилось работать Пискатору.

Уже в начале картины у нас есть пример тому, как возникают ошибки, если хорошая идея не проводится последовательно.

Пролог к фильме является хорошей идеей, типичной для Пискатора. Монтажем хорошо заснятых экономических фактов режиссер хочет дать здесь большой социальный фон. Ритм кадров и хор дают эмоцию политически революционного напряжения. Хор невидимых певцов становится «сверхличным», он обозначает, так сказать, «голос пролетариата». Он имеет символическую и монументальную действенность. Но только до тех пор, пока мы не видим хора. Как только нам показывают его, он становится и остается лишь пением небольшой группы конкретных людей. Но я не хочу говорить об ошибках. Это с радостью сделают и уже сделали другие. Важнее и интереснее для меня кажется вопрос — в чем же виден, несмотря на все ошибки, большой режиссер, будущий большой кинорежиссер.

В первую очередь это видно из большой и ясной диференциации образов. Это видно из богатства, многокрасочности и нюансировки отдельных характеров. До сих пор мы в кино такого многообразия не видели. Это не значит, что все прежние картины были плохи, а фильма Пискатора хороша. Простота, одноцветность характеристики была, если можно так выразиться, необходима и естественна для стиля немой фильмы, работавшей почти без диалогов. Вот что, между прочим, и отпугивало писателей от работы в кино.

От говорящего кино мы были вправе ожидать характеристики более диференцированной, психологически более глубокой. Характеристики, так сказать, в трех измерениях. Но до сих пор и звуковое кино нам этого не дало. Пискатор своей первой недостаточно хорошей фильмой указал нам этот новый путь.

В чем же состоит «более богатая диференциация»? Главным образом — во многих градациях, оттенках политических характеров. Здесь не только революционеры и классовые изменники, от классово-сознательного матроса из С.-Себастьяна до самого циничного штрейкбрехера. Пискатор показывает среди рыбаков целую шкалу различных политических типов.

Вот герой картины — индивидуалист-анархист и все же революционер. Вот его друг, которому он втыкает в спину нож потому, что тот становится штрейкбрехером. Вот молодой, наивно независимый рыбак, знающий «что нужно делать» и взрывающий рыбацкое судно. И еще много переходов, градаций, оттенков, вариантов.

Класс для Пискатора не является психологическим мундиром. Каждое отдельное лицо, которое он показывает, кроме того, индивидуально-жизненно и является выразителем особого типа политического сознания.

Но самое ценное и новое в фильме Пискатора—не эта диференциация политических характеров, а диференциация внутренняя, психологическая многокрасочность его человеческих образов. В первую очередь я имею ввиду две женские фигуры фильмы. Это — два примера блестящей характеристики, характеристики именно кинематографической.

Сперва о проститутке. С неумолимым реализмом (именно реализмом, а не натурализмом) изображает ее режиссер. Ни на мгновенье не идеализирована она романтически. Это не «дама с камелиями», а самая обычная портовая проститутка. Пискатор показывает, как ее эксплуатируют, но он не делает из нее страждущей мученицы. Он дает нам люмпен-пролетарку: вульгарную, грубую, деловую. И все же этой женщине не чуждо теплое чувство. Эти противоречия так ограничены в одном характере, что благодаря им образ становится, так сказать, пластичным в трех измерениях.

Пискатору не нужно награждать свои образы «духовным благоуханием» для

того, чтобы показать в них человеческие чувства. И какими тонкими переходами развивает он многосторонний образ этой женщины. Сперва мы видим ее в окне публичного дома вместе с другими. Как будто бы ничего особенного. Одна из многих, обычный тип. Затем на пароходе она сидит между богатым буржуа и матросом который тоже едет в Барбару. Она не сосредоточивает своего внимания на буржуа. Это уже выделяет ее. Но пока главным образом играют ее ноги. Мы не видели еще всего человека. Затем первая встреча с парнем на улице:

«Мне хочется притти к тебе. Может быть завтра». «Завтра невозможно...» «Почему?». «Сегодня».

Сжато, остро, пластично. И сценично. Сделан этот эпизод с необычайно несентиментальным реализмом: любовное объяснение рядовой портовой проститутки.

Сцена с матросом показывает нам уже большее. У девушки развито и социальное чувство. Разговор начинается вульгарно: «Может быть у тебя нет денег?»

Она понимает его печаль. И голодных рыбаков ей тоже жаль. Она не становится патетической. Затем бросается матросу на шею, хотя у него и нет денег. Она хочет прислонить свою голову к его груди. Теперь она делает это не из-за денег. Несколько чувствительный жест удается ей не очень хорошо. В этом у нее нет опыта. Матрос отталкивает ее. Но она не очень оскорблена.

И дальше Пискатор не идеализирует ее. Она идет с молодым рыбаком на ярмарку, другой предлагает ей денег. Она стесняется рыбака, но все же берет эти деньги, говоря ему любезным тоном: «Ты не должен мешать в моих делах».

Парень сплюнул. Она не делает сцены. Она просто пожимает плечами. Но когда она остается одна, она плачет.

Мы верим в глубокие чувства этой женщины. Она бежит за парнем и кричит ему вслед: «изменник и негодяй», думая, что он стал штрейкбрехером. Конечно в этих сценах сценарий хорош, конечно Янукова — значительная актриса. Но здесь режиссер построил на голосе и жестах многостороннюю сложную архитектуру характера. Эта органическая многосторонность и есть новое в кинематографии.

Но еще значительнее, глубже и кинематографичнее другой женский образ — жена рыбака. Фигура темных сил и мрачной монументальности. Что-то античное есть в необычайном достоинстве ее трагизма. Молчанием оформлен этот образ. Она не говорит ни слова. Это является одной из самых сильных и специфических возможностей звукового кино: молчание, как драматическое выражение. В немой фильме это было невозможно. Где все молчит, молчанием нельзя ничего подчеркнуть. И на театре молчание не имеет этой действенности.

Первая сцена — после того, как застрелили мужа. Женщина идет от одного плачущего ребенка к другому: без слез, молчаливо, твердо. Как безумная, она остается одна у гроба, когда все бегут навстречу солдатам. Так она медленно встает, словно во сне, без определенного намерения. Она бежит вслед солдатам, не думая, через линию огня, никого не слыша. Одержимая и безумная, она намечает одного солдата и преследует его, точно волчица. Она ударяет его, еще и еще. Солдат должен был бы умереть уже 100 раз, а она все бьет, бессмысленно, неудержимо...

Такова трагическая фигура мрачной монументальности, созданная Глизер.

Жаль, что величие, глубина молчания в конце нарушается словом. Пискатор хотел этой фигуре придать особое политическое значение. Но этим он ослабил силу образа, выиграв очень мало.

Возможно, что многие будут хвалить боевые сцены, и возможно, что именно эти сцены будут пользоваться широким успехом. Но большие русские мастера уже делали такие сцены и... куда лучше. Но женскими фигурами, созданными в фильме, Пискатор, как самый молодой кинорежиссер, указал нам новый, важный путь.

Я уже говорил выше: не шедевр, но большой мастер. Я думаю, что в этом никто не сомневается. Но мы знаем: сомневались многие. Мы должны поставить себе задачей создать атмосферу, в которой такая сила, как Пискатор, могла бы развернуться лучше, чем в его первой картине. Я думаю, что мы можем и должны обещать это.

Образы прошлого

Раиса МЕССЕР

История — есть политика, обращенная в прошлое

Лозунг сближения литературы и кино еще очень молод. Это по сути дела — сугубо послеапрельский лозунг. Он возник в результате крушения всех и всяческих тормозов, затруднявших развитие советского искусства: административно-ведомственных, вульгаризаторских, жречески-формалистских. Приход в кинематограф целого ряда крупных советских писателей в целях создания высококачественной кинодраматургии — далеко не простая «мода искусствоведческого сезона». Это — курс всерьез и надолго. Это — теория и практика взаимного обогащения различных отрядов советского искусства, наносящие чувствительный удар по остатку формалистской изоляции кинематографа, целый ряд лет выступавшие под именем «специфики кино». В 1927 году в статье «К теории киножанров» (сборн. «Поэтика кино») А. Пиотровский безоговорочно утверждал бесперспективность кинофикации беллетристики: «новейшие сложные формы повествовательной литературы находятся в глубоком противоречии с принципами кино», «по справедливости должны выпасть из каталога органических киножанров: кинодрама, киноповесть, кинороман» (стр. 152—154—156). Эта позиция мотивировалась особенностями восприятия кино; восприятия массового, коллективного, в отличие от восприятия литературного произведения — якобы индивидуального акта.

Как бесконечно далеко это утверждение от сегодняшней практики киноискусства. Если за годы роста советской кинематографии среди груды механических инсценировок можно назвать лишь несколько литературных произведений, на основе которых созданы такие подлинные шедевры киноискусства как «Мать» Пудовкина, то сейчас налицо ряд картин и сценариев, расширяющих диапазон вдвижения литературы в кино: Шолохов, Мопассан, Серафимович, Фурманов, Тынянов, Форш, —вот литературные источники картин и сценариев 1933 года. А тематический план нашей кинематографии 1934 года вобрал в себя лучшие советские писательские имена и произведения последнего времени.

Гораздо сложнее и неповоротливее обстоит дело экранизации классиков. Туго и недоверчиво идет призыв писателей XIX века в советское кино. Происходит это прежде всего потому, что среди творческих работников кинематографии распространено представление об ограниченных возможностях экранизации литературы прошлого. Кроме рабского копирования, мертвой инсценировки — ничего не сделать, — таково это представление и отсюда естественный вопрос: кому это нужно?

На самом деле это очень нужно. Советскому зрителю, проделывающему многостороннюю практику культурной революции, очень важно иметь реальное представление о прошлом старой эксплуататорской России. Это нужно ему для преодоления остатков эксплуататорского сознания, засевшего еще кой-где и в щелях нашей действительности. Задача ликвидации остатков капиталистического сознания реализуется в искусстве, как критическое овладение культурой прошлого. Это — современная практическая задача. И чем нагляднее, чем вещественнее осуществляется она в искусстве, тем больше ширится рост культурно-политического самосознания нашего зрителя.

Ясно, что речь идет далеко не о простой инсценировке. Мотивировка от специфики кино голосует не против, а за экранизацию классиков. Ибо главное в кино, как в специфическом искусстве, заключается в его неисчерпаемых объемных возможностях — пространствен-

ных и временных. Ленин ценил в кино прежде всего возможность показать то, что своими глазами рядовому рабочему и крестьянину не приходится видеть: далекие страны, жизнь других народов,— то есть колоссальные объективно-познавательные перспективы кино. Дать зрительный, конкретно-чувственный образ русского прошлого, познать это прошлое не отвлеченно-теоретически, а в форме эмоционального воздействия, использовать с этой целью творения классиков литературы, — разве такая задача не вытекает из специфических объемных качеств кино?

Поэтому экранизация классиков — не инсценировка, а создание на основе литературного произведения — движения кинообраза. Достигнуть этого можно, лишь выработав принципиальное отношение к воспроизводимому историческому материалу. Для любой отрасли социалистической науки и искусства, обращающихся к прошлому, существует тезис: «история — есть политика, обращенная в прошлое», художник или ученый никогда не погружается в историю, как самоцель. В истории они находят отклик, подтверждение своих воззрений о современности. Тезис этот бесспорен. Все дело однако в том, чтобы найти пути его осуществления в искусстве, проанализировать его поэтику.

Ведь существуют же различные театральные традиции в проблеме «старинного театра», наиболее ходовые из которых — традиция эстетско-реставраторская и традиция меньшевистско-потребительская. Существуют и попытки ряда советских театров осовременить классические пьесы путем примысливания к ним выдуманных искусственных проблем, взятых из сегодняшнего дня («Доходное место» в Большом драматическом, «Недоросль» в ТРАМе). Следовательно должен быть продуман путь художественной реализации активного, практически современного отношения к прошлому.

Такой путь заключается в воссоздании исторической конкретности данного материала.

На первый взгляд такое требование может вызвать недоуменье. Историческая конкретность? Как, позвольте? Но ведь это значит: «гони природу в дверь, она войдет в окно». Ведь требование исторической конкретности, как метода, означает натуралистическую бытовщинку, рабское копирование прошлых нравов, то есть то самое музейно-пассеистическое, реставраторское отношение к истории, которое в предыдущем абзаце осуждалось!

Но это только на первый взгляд. На самом деле, требование исторической конкретности означает не обыгрывание декораций эпохи, бытового реквизита истории. Это была бы ограниченная, дурная конкретность. Тот конкретно-исторический подход к изображаемой эпохе, о которой здесь идет речь, означает не просто фотографическое воспроизведение ее быта, а подлинную суть общественных отношений через борьбу человеческих страстей и характеров.

И тут встает проблема отбора материала в художественном классическом наследстве для воспроизведения на экране. Ибо важно экранизировать именно такое произведение, где историческая конкретность воспроизведена с наибольшей силой, то есть выразительность и типичность данных общественных отношений дана в борьбе больших страстей через индивидуальные образы.

Анализ принципов такого отбора и дальнейшей судьбы отобранного материала на экране с наибольшим интересом может быть продлен на опыте двух только что законченных производством на Ленинградской кинофабрике «Союзфильм» картин «Иудушка Головлев» (по Салтыкову-Щедрину) реж. А. В. Ивановского и «Гроза» (по Островскому) реж. В. М. Петрова.

Салтыков-Щедрин и Островский. Классики двух прямо-противоположных социальных лагерей, резко различных стилей, в корне отличных судеб исторической интерпретации.

Щедрин — публицист, сатирик, художественный идеолог русской крестьянской революции — американского пути капиталистического развития России.

Островский — буржуазно-дворянский ревнитель эстетики русской старины.

Щедрин резко вмешивается в судьбу своих героев, бесцеремонно их расталкивает, горячо защищая одних, язвительно уничтожая других. Островский, развертывая картины глубоких и сильных страстей, спокойно созерцает течение жизни.

Салтыков был недвусмысленно принят современниками всех направлений, как

«российский Робеспьер» — одними восторженно, другими со скрежетом зубовным. За истолкование Островского шла яростная борьба. Славянофилы признали свое кровное родство с ним, объявив его, устами Аполлона Григорьева, глубоко народным поэтом, понимая под народностью закрепление тех черт в сознании широких народных масс, которые связаны с живучестью пережитков феодализма, закрепление рабской психики. Добролюбов же, идя поверх замыслов Островского, объявил Катерину «лучом света в темном царстве», смутным образом бунтующей Руси. Вопрос «чей писатель Островский» стоял как вопрос коренных литературно-политических размежеваний.

Таково принципиальное отличие в конкретно-историческом значении Щедрина и Островского. Но есть между ними и черты существенного сходства. С разных позиций, с разными целями оба они устремлялись на самое важное, самое существенное для своего времени. Один бичуя, другой воспевая, оба воссоздавали образы сил старого общества, оба видели генеральную линию в расстановке классовых сил своего времени. Отсюда — типичность, масштабность героев и их отношений и у Щедрина и у Островского. Отсюда — живучесть, часто нарицательность созданных ими образов. Ибо чем типичнее конкретно-историческое содержание художественного образа, тем больше у него данных для превращения из типа в характер, то есть — тем больше искусство последующих эпох черпает в нем источник аналогий, переклички со сходными по формам проявления типическими образами своего времени. Щедринские образы, отношения, словечки недаром многократно использовались великими публицистами 60-х годов, недаром были любимым художественно-иллюстративным материалом в статьях Ленина. Островский недаром подвергался разнообразным программным сценическим интерпретациям. Сила исторической конкретности не только не ограничивала значение этих художников рамками своего времени, а наоборот помогала им перешагнуть эпоху найти широкий и разносторонний резонанс много десятилетий спустя.

Поэтому, экранизации Щедрина и Островского, несмотря на их существенные различия и в истоках, и в стиле, и в художественной судьбе, исходит из единого принципа отбора классического наследия русской литературы для воспроизведения в современном искусстве. Этот принцип—воспроизведение подлинно-исторически Щедрина и Островского—и именно через силу исторической обобщенной конкретности — перекличка их образов с современностью. Удар по остаткам старых эксплуататорских понятий и чувств, еще далеко не до конца выкорчеванных из нашей жизни. Такова единая исходная идейно-творческая позиция режиссеров, воспроизведших на экране образы Щедрина и Островского.

Но обе готовые картины показывают различие путей художественной реализации этого единого замысла, непосредственно сказавшееся на их качестве, как произведений киноискусства.

Перед режиссером «Головлева» — автором сценария — стояли прежде всего трудности сценарного порядка. Сценарий и картина не случайно названы «Иудушка Головлев» в отличие от «Господ Головлевых» Щедрина. Это означает, что нужно было сломать повествовательную многопланность повести Щедрина — историю нескольких поколений. Нужно было спасти сценарий от нетерпимого в кино многотемья, от расползания. Нужно было создать из этого произведения кинодраматургию — прямой сюжет, исходящий из единого центра. Таким центром оказался образ Иудушки. История старшего сына Степки-балбеса, история величия и падения былой царь-барыни Арины Петровны начисто выпали из сценария и это не обеднило картину, а наоборот, обогатило ее, создало прямолинейность и ясность в развитии действия. Вырождение головлевской семьи радиусами расходится от фигуры Иудушки — прямой и непосредственной причины этой гибели. Иудушка приезжает накануне смерти своего брата в имение в качестве законного наследника. С елеем во взоре, с молитвой на устах он ускоряет агонию брата, ловко прибирает к рукам хозяйство, унижает мать, выживает сирот-племянниц. Иудушка — лицемер, — такова одна сторона его облика. Гниение, разложение и гибель помещичьей семьи — результат его цепкой лицемерной хватки. Стар-

ший сын застрелился «из-за непочтения к отцу», младший, проиграв казенные деньги, попадает на каторгу — отец отказался помочь ему, племянницы вместо «чистого искусства» попав в атмосферу провинциальной российской оперетки, быстро идут ко дну и гибнут.

Иудушка — законник и крючкотвор. Из-за семнадцати с половиной копеек он гонит в горячую пору крестьян в город для уплаты по всей форме «по закону». Он гноит и тиранит крестьян по пустякам: из-за срубленного дерева, из-за мелкой потравы. Иудушка — пакостник и развратник. Он физически и морально растлевает Евпраксею, задешево приобретенную у дьячка «за помощь в хозяйстве». Он отсылает родившегося у Евпраксеи ребенка в воспитательный дом, он гордится «заботой» о ребенке, гордится тем, что «не прелюбодей, живет по закону, с молитвою».

Но Иудушка в своем мелком крохоборстве не видит главного: разложения своего хозяйства. Он не замечает, как вырастает новая хозяйственная сила — купец и кулак — «чумазый», которые грабят и разоряют крестьян гораздо более ловко и умело, чем это делает Иудушка. «Помещик, продай землю, — иронически дразнит его купец Дерунов, — мы на ней с твоей наследницей Гадкиной винокуренный завод спроворим». Хозяйство приходит в запустение. Новые помещики-капиталисты целятся на имение Иудушки.

Иудушка остается один. Лицемер, скряга, мелкий крючкотвор и пакостник — он скатывается к наследственному запою и гибнет.

Так строится сценарий и картина. Строится в расчете на раскрытие образа Иудушки, как исторически-типичной фигуры. Такое прямолинейное построение помогло правильно осветить судьбу Иудушки. Все дело в том, что гибель его — не пассивная, она не вызывает жалости. Конец Иудушки — это конец со скрежетом зубов, это мертвая хватка, цепляние не только за жизнь, но и за власть, за право угнетать и разорять. Устарели методы головлевской эксплуатации крестьянства, но не изжита его жажда самой эксплуатации, страсть обогащения. Иудушка — образ живучести пережитков феодализма, крепостничества в капиталистической России. Поэтому, умирание и гибель Иудушки вызывают не жалость, а отвращение, гадливость, ненависть. Иудушка погиб, но новые, более ловкие капиталистические эксплуататоры — его социальные наследники — остаются. Конкретно-историческое содержание образа Иудушки и всей системы общественных отношений, с ним связанных, и состоит в цепкости, живучести пережитков феодализма, крепостнических методов хозяйственной и политической жизни. «Крепостники сохранились, как сила, вплоть до 1917 года», говорил Ленин. Лицемерие Иудушки — черта классовая. В статье: «Торжествующая пошлость и кадетствующие эсеры» Ленин пишет:

> «Жаль, что не дожил Щедрин до великой российской революции. Он прибавил бы, вероятно, новую главу к «Господам Головлевым», он изобразил бы Иудушку, который успокаивает высеченного, избитого, голодного, закабаленного мужика» (т. XI, стр. 158).

Вот благодаря такому-то конкретно-историческому пониманию образа Иудушки его художественная трактовка реализовалась в картине не как отвлеченная страсть (скупость, лицемерие и т. д.). Конкретно-исторический подход к теме Иудушки как раз и позволяет сдвинуть исторические грани. Он-то и помогает сегодняшнему советскому зрителю связать образ Иудушки с остатками элементов эксплуататорского сознания, застрявших еще в порах нашего общества. Задача ликвидации остатков капитализма в сознании, реализованная как задача искусства в художественном произведении, приобретает благодаря такой картине реальные, жизненные черты. Эта картина, показывая Иудушку прошлого, должна крепко бить по всем и всяческим Иудушкам в нашем общественном организме. Вот почему не унынье, а бодрость, волю к борьбе должна вызывать она. Вот почему картина «Иудушка Головлев» должна восприниматься не как натуралистически бытовые сцены о далеком прошлом, а как подлинно-реалистическое проникновение в историю, чтобы лучше, глубже и разносторонне разбираться в сегодняшнем дне.

Режиссер А. В. Ивановский большую часть своих картин делал на историче-

ском материале: «Дворец и крепость», «Сын рыбака», «Ася» и др. Однако несколько принципиально-отлично художественное качество «Иудушки» от всех его предшествующих картин. Позиция воссоздания подлинных отношений взятой эпохи сильно обогатила художественный уровень последней картины А. В. Ивановского. Старые его «исторические» картины строились в стиле пышной декламации. Это были декоративные постановки, бившие на внешний эффект. Старинные прически, костюмы, манера обхождения, старинный пейзаж, преимущественно петербургский, — вот основное впечатление, остававшееся от этих картин. Творческий замысел их не подымался выше ложно-романтического смакования исторического реквизита.

Картина «Иудушка Головлев», сделанная на новом этапе развития советского искусства, задуманная в свете критического осмысления культурного наследия, — новый этап художественного развития А. В. Ивановского. Она сделана скупо, сдержанно, скромно. В ней нет погони за декоративными эффектами. Акцент во всех решающих эпизодах сделан на о т н о ш е н и я х людей, на их выразительности, их типизации. В картине ясно ощущается стремление найти правдивые, подлинно-реалистические формы стилевого выражения. Поэтому такое важное значение приобретает в «Иудушке Головлеве» актерский образ. Поэтому актерские победы и промахи неразрывно связаны в этой картине со всем ее идейным замыслом. Поэтому п р и н ц и п и а л ь н о обогащает картину замечательный образ Иудушки, созданный актером В. Р. Гардиным, и принципиально же обедняет ее скованная манерная игра Т. В. Булах, не сумевшей дать типический трагизм в роли Анниньки.

Но не только акцент на отношениях людей создает такую важную роль актера в этой картине. Дело в том, что роль эта оказывается ведущей, перехлестывает роль режиссера, и это — не в пользу картины. При всех ее принципиальных достоинствах в ней нет «пустяка» — в ней нет к и н о о б р а з о в. Все фигуры, вся их расстановка — сугубо театральны. Зритель не ощущает пространства, все происходит на характерно-театральной площадке, где появляются и уходят герои. Эпизоды картины построены как сценические явления. Отсюда — заметная статичность положений. Отсюда — решающая ставка на актера. Отсюда — весьма обоснованное подозрение, что если бы не блистательная игра Гардина, картина была бы просто скучна, несмотря на принципиально-правильный подход к современному художественному освоению Щедрина. С точки зрения киноискусства «Иудушка Головлев» — экранизированная театральная постановка. В ней отсутствует кинодвижение, отсутствует смысловое использование вещей, предметов для характеристики того или иного положения. В «Головлеве» акцентированы характеры оторванно от положений. Тезис о «типических характерах в типичных обстоятельствах», несмотря на свою затертость от чрезмерного употребления в современной критике, прошел мимо этой картины как художественный принцип.

Особенно рельефно выступает преобладание обрисовки характеров и статичность в положениях — в вопросе об использовании звука в «Иудушке Головлеве». Звук дан в ней почти исключительно как звучащая речь, как театральные монологи и диалоги. Использование звука, как смыслового и предметного, отсутствует в картине. Вспомним картину совершенно другого жанра — «Победители ночи» А. Минкина и И. Сорохтина. С точки зрения предметно-смыслового использования звука она крайне интересна. Когда в затертом полярными льдами корабле оказывается гибельная течь, то о ней узнают через внезапное бульканье воды, данное почти без всяких комментариев. Но это бульканье роковое. От него идет ощущение паники, гибели.

Вот такого-то смыслового и предметного использования звука совершенно нет в «Иудушке». П о с у щ е с т в у, п е р е д з р и т е л е м з д е с ь н е з в у к о в а я к и н о к а р т и н а, а г о в о р я щ е е к и н о». Движение кинообразов в ней отсутствует, ибо драматургия в ней построена на характерах оторванно от положений. Соответственно этому и звук в ней совершенно не работает в положениях, а исключительно в звучащей актерской речи, призванной раскрывать характеры образов. К тому же в выразительности этой речи немалую роль играет несравненный щедринский текст, сгла-

живающий своими специфическими качествами статичность самих разговоров.

Не следует понимать изложенную здесь оценку «Иудушки Головлева» таким образом, что картина, якобы, безупречна по своим идейно-политическим качествам и слаба с точки зрения специфических требований киноискусства. Такое утверждение означало бы — механистический отрыв формы от содержания. В том-то и дело, что замкнутая театральность картины, отсутствие в ней выразительного киноязыка, неуменье мобилизовать вещи, обстановку, звук для многообразного освещения образа Иудушки, происходит в картине от отсутствия сатирического звучания, которое проходит по «Господам Головлевым» Щедрина, как основная эмоциональная окраска. «Иудушка Головлев» А. Ивановского не воспроизвел щедринского сатирического стиля. Тем самым Щедрин не зазвучал в картине полным голосом, он оказался здесь лишь отправной точкой.

Таков один режиссерский киноопыт звуковой экранизации классиков литературы, опыт положительный в плане развития данного режиссера, но ограниченный в свете сегодняшних художественных задач киноискусства.

Другой путь художественной интерпретации классической литературы на экране избрал реж. В. Петров в картине «Гроза» по Островскому. Здесь перед режиссером — автором сценария — стояли трудности иного порядка в сравнении с «Иудушкой» Ивановского. Петров имел перед глазами не беллетристический текст, подлежавший отбору и переработке в кинодраматургию. «Гроза» — пьеса, с разработанными сценическими положениями. Петрову, в отличие от Ивановского, не приходилось ломать повествовательную ткань литературного произведения. Но положение его, как сценариста и режиссера в работе над «Грозой» Островского, от этого не облегчалось. Наоборот, оно оказывалось значительно более сложным. Ибо Петрову приходилось преодолевать разнообразные театральные толкования «Грозы», приходилось учитывать колоссальную историческую традицию восприятия пьесы Островского.

Легче всего было преодолеть натуралистический бытовизм официально-казенной сцены дореволюционного времени. Безобидные бытовые зарисовки нравов российского купечества явно непригодны в современной трактовке «Грозы». Гораздо сложнее обстоит дело преодоления идеалистической интерпретации этой пьесы на театре. Ибо отрицать серую бытовщину можно с разных позиций. Так, В. Мейерхольд в своем обращении к актерам по поводу возобновления «Грозы» на Александринской сцене в 1916 году объявил непримиримую войну «дебрям бытового театра» (журнал доктора Даппертутта «Любовь к трем апельсинам», книга 2—3, 1916 г.), войну с «жанризмом, противоречащим всякому понятию об искусстве». Мейерхольд тех времен утверждал, что «Островский верно делает, ведя зрителя по новому пути таинственного». Настроение таинственного создается в мейерхольдовской «Грозе» не только в момент, когда «гроза и геенна огненная ужасают Катерину своими зловещими предзнаменованиями», но и в сценах Кабановой с Феклушей (рассказ Феклуши о видении) и разговор Кулигина с Борисом: «Тишина, воздух отличный, из-за Волги с лугов цветами пахнет, небо чистое...

— Открылась бездна звезд полна,
Звездам числа нет, бездне — дна».

Мейерхольд недаром в своих тогдашних доказательствах апеллирует к славянофильскому авторитету Ап. Григорьева в трактовке «Грозы». «Никто до Ап. Григорьева, ни после него не останавливался на таинственном в творениях Островского», — говорил он в своей речи к актерам. Знаменем своей сценической трактовки Островского Мейерхольд провозглашает приводимую им оценку Ап. Григорьева: «Быт у Островского, составляющий фон широкой картины, взят не сатирически, а поэтически, с религиозным культом существенно народного». Мейерхольд прямо шел на поводу у идеалистического славянофильского понимания народности. Это понимание культивировало те черты в практике и сознании широких народных масс, которые были результатом векового угнетения, результатом фабрикации рабской психологической продукции, результатом живучести пережитков крепостничества. Никто иной, как Добролюбов, вскрыл эту суть славянофильской трактовки народности.

«Плутовство и хитрость хотели узаконить в русском народе под названием сметливости и лукавства», — язвительно говорил он. Он называл это клеветой на русский народный характер. Этот идеалистический путь углубления «Грозы», путь борьбы с плоским натурализмом и предстояло преодолеть В. М. Петрову, экранизируя «Грозу».

Еще труднее было преодолеть позицию Камерного театра, поставившего «Грозу». Разобраться в ней труднее, ибо в ней нет безоговорочного отрицания необходимости показать быт «темного царства», показать исторического Островского. Но сам-то быт, постановка в Камерном — лишь иллюзорная мотивировка основного идеалистического понимания этой пьесы. «Ибо быт, — как говорит А. Я. Таиров в своей режиссерской экспозиции в 1924 году, — возведен в степень судьбы, маску судьбы». «Гроза» — трагедия Домостроя, трагедия русская, — утверждает Камерный театр, но... Катерина борется с роком в лице Кабанихи (разум рока) и Дикого (стихия рока). Ясно, что при таких исходных позициях заверения театра о том, что Островский показал гибель старой Руси, что этой постановкой Камерный пытается уйти из зрелища в спектакль, создать сценический реализм,— может быть и искренни, но не надежны. Ибо показать старую Русь, как рок, судьбу — значит утверждать не гибель ее, а наоборот, крепость, непобедимость, данную от века, непреложную, то есть опять-таки — идеалистически.

Не внушает доверия и последняя постановка «Грозы» в Ленинградском театре ЛОСПС (реж. Винер). Этот театр вульгаризовал «Грозу», превратно истолковав положение о критическом овладении культурным наследием прошлого. На удочку этого «овладения» и попался, между прочим, театровед А. А. Гвоздев, расхваливший спектакль за «идею раскрепощения женщины от религиозного дурмана» («Лит. современник» № 6, 1933 г.). Тихон — безвольная жертва матери, Феклуша — «идеолог темного царства», этакий коварный Распутин в юбке, Варвара — жизнерадостный образ вольницы, сделанный под насмешливую комсомолку, весело издевающуюся над косностью старшего поколения. Все это, не без изобретательности поставленное, — несомненное упрощенство, выдумывание искусственных проблем в постановке классиков с целью их осовременивания (против которого теоретически восстает А. А. Гвоздев), объявляется им в конкретной оценке спектакля как удача театра и удача принципиальная. Прав, поэтому режиссер Александринского театра, Николай Петров, протестующий против такой оценки. «Передвигание в пьесе возможно только с точки зрения целостного замысла», — справедливо утверждает он, и верен его общий вывод о том, что «благодаря самостоятельной жизни отдельных эпизодов и сцен нарушается единообразная монументальность драмы Островского». Целостного замысла в постановке театром ЛОСПС «Грозы» действительно не оказалось.

Таким образом кинорежиссеру В. М. Петрову предстояло критически преодолеть целый и притом разнородный комплекс театральной интерпретации Островского: и натурализм, и идеалистические толкования всех мастей с мотивировками прямыми и замаскированными, и упрощенство под соусом критического преодоления культуры прошлого. Груз внушительный. Сверх всего этого нужно было пробиться и сквозь косность обывательского мнения, бытующего иногда в кругах людей искусства: «разве можно Островского показывать в кино?»

И к чести В. М. Петрова — он со всем этим сложным кругом задач блестяще справился.

Прежде всего, к вопросу о быте. Его в картине В. М. Петрова много. Но это быт, во-первых, отнюдь не натуралистический. Это не накопление подробностей для «правдоподобия». Бытовые детали приведены и использованы в картине не самодавлеюще, а лишь в меру их работы на сущность каждого отдельного эпизода. Подробности купеческого Домостроя в сцене обеда: осторожная, сдержанная еда, долгая молитва и другие детали целиком подчинены основному настроению эпизода: атмосфере назревающей вспышки самодурства Кабанихи. Купцы, важно шествующие в праздник по бульвару, выписаны крайне тщательно, подчеркнуты выразительной, нарочитой тяжеловесно-медлительной музыкой (композитора В. Щербачева). Но в этой реалистически-бытовой тщательности акцент

сделан на контрасте прекрасной природы и тупых равнодушных людей: купцы «метут» пыль, сидят спиной к волжскому пейзажу. Подробности торговой процедуры в лавке Дикого собраны в единый центр — работают на раскрытие образа Кудряша: велеречивого льстеца с выгодным покупателем, обольстителем млеющей Варвары, хама и драчуна «малых сил», будущего сметливого купца. Такая подача быта вытекает из подчиненности его в режиссерском замысле отношениям людей в каждом отдельном эпизоде. Здесь должна быть оценена подлинная художественная смелость режиссера. Натурализм снят, преодолен не путем абстрагирования, отказа от «бытовых» сцен (наоборот, их немало в картине), не путем «углубления» быта через возведение его в рок, народность или иную идеалистическую степень. Быт использован здесь в позиции подлинно-материалистической эстетики: главное для В. М. Петрова, выписывающего бытовые детали, — в подчинении их драматургическому содержанию, внутренней теме данного эпизода.

Отсюда — Островский в «Грозе» В. М. Петрова предстает разгримированным. Быта много в пьесе Островского. Много его в картине Петрова. Но у Островского купеческая кондовость по существу опоэтизирована как грубая, но цельная нетленная сила именно с позиций славянофильской народности. У Петрова купеческий быт — звериные морды, отвратительные, страшные в своей реалистической выпуклости.

Принцип смывания грима с Островского проходит лейтмотивом через художественную структуру всех образов картины. Блестяще разгримирована Варвара. У Петрова она — отнюдь не протестующая вольница, не символ демократии. Налет «жизнерадостной комсомолки», привнесенный в ее образ театром ЛОСПС, снят с нее начисто. Варвара — плоть от плоти, кость от кости — дочь Кабанихи. К ней не примыслена никакая принципиальность. Она плотоядна, вульгарна. Она ленива, тяжеловесна, хитра, чувственна, цинична. Она, после тяжелой сцены попреков Катерины Кабанихой за обедом, продолжает жадно глодать кость за опустевшим столом. Она, тяжело отдуваясь, недовольно ползет на гору следом за летящей Катериной. Она сочувствует чувству Катерины, но понимает его по-своему — цинично весело, примитивно, развратно. Варвара легко сформируется в будущую Кабаниху. Сейчас она лицемерит от подневольности, потом будет лицемерить и самодурствовать от власти. Эта перспектива ее образа блестяще намечена в картине В. М. Петрова, и дело здесь не в удачной выдумке, не в оригинальности, а в принципиальной конструкции образа Варвары.

Арт. В. Зарубина (Варвара) в фильме «Гроза»

Реж. В. Петров, опер. В. Гарданов

Принцип смазывания грима последовательно применен и в образе Кудряша. С него до основания счищен налет «Кудрявого Леля», счастливого немудрящего любовника Варвары. Он отнюдь не «добрый молодец» вопреки всем театральным традициям, а расчетливый купец. Этот плотный, напомаженный детина и любовь крутит с расчетом. «Тысяч пять взять к ней в придачу и можно собственное дело заводить» — говорит он вслед Варваре. Он поет старинные «жестокие» романсы, поучает любовной тактике Бориса и во всем этом у него — купеческий здравый смысл, психология выгоды, облик торгаша. Варвара — будущая Кабаниха. Кудряш — будущий Дикой. Дайте только ему развернуться.

Наибольшую трудность представило снижение образа Бориса. Трудность проистекает из страдающего положения Бориса. Снять с него грим трагического jeune premier'a, светского мечтателя,— вот в чем была задача. В. М. Петров чрезвычайно удачно с ней справился. Осуществил он снижение образа Бориса не распространенным методом клеймения положительного героя каким-либо пороком. С большим художественным тактом он снимает романтическую традицию, напластованную на этом образе. Он с этой целью вводит Бориса в систему отношений, порядков и настроений купеческой среды. Все мотивировки его поступков и чувства подчинены зависимости от наследства его дядюшки Дикого. Он все больше проникается сознанием: «угождать надо, стараться». Его, по внешности, лирический «разговор по душе» с Кудряшом пронизан лейтмотивом: как бы не сплоховать в здешних порядках, как бы скромно и незаметно найти свое место под солнцем. Он мечтательно улыбается, сидя за конторкой, но мечты его — о богатстве: он медленно перебирает счеты, картина, висящая на стене — сцена богатства. Он лихорадочно-торопливо собирается на свидание с Катериной и радость эта — не подлинно-любовное волнение, а скорее любопытство — не выйдет ли ему «шанс», не начинается ли ход в гору. В сцене последнего свидания с Катериной он жалко улыбается, вежливо ведя к концу тяжелую встречу. Его любовные мечты сопровождаются музыкальной темой «судьба играет человеком». Вся эта трактовка дана приглушенно, на полутонах, на деталях, и именно таким ходом создается ее художественная убедительность. Борис В. М. Петрова — не романтический герой, но и не светский шелопай, погубитель сердец. Он —просто благонамеренная золотая середина, добропорядочная вежливая пошлость. Даже внешность его дана соответственно этому замыслу: он ни дурен ни хорош, он «приличен», скромен, незаметен. Катерина полюбила его не за какие-либо качества (да она и не знала их), а за необычность, непохожесть на заскорузлое кондовое купечество, она полюбила в нем свою мечту о счастьи.

Разгримирована в картине В. М. Петрова и Феклуша. С нее снят акцент злодейской значительности, сделанный театром ЛОСПС. Феклуша — добротна, благополучна, даже уютна. Дикие, звериные понятия «темного царства» в ней утрамбовались, приобрели устойчивость бытовой нормы. Феклуша — непреложное ходячее общественное мнение города Калинова, и от этого она куда страшнее, значительно обобщеннее, чем коварная кликуша в трактовке Винера (режиссера театра ЛОСПС).

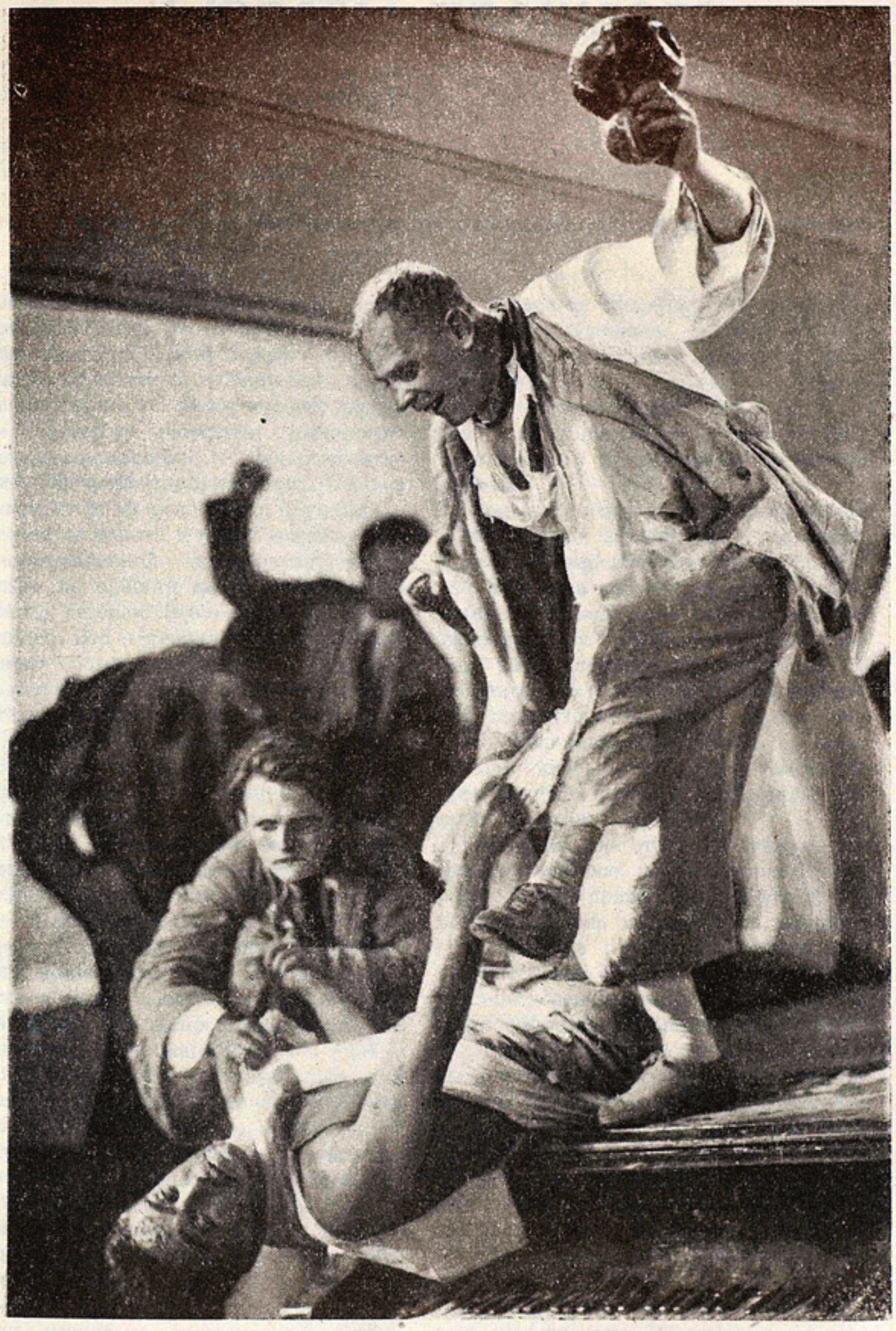
Таким образом привнесение современного угла зрения на «Грозу» достигнуто в экранизации ее В. М. Петровым не схематическим сведением к одной искусственно-подчеркнутой проблеме: идея раскрепощения женщины от религиозного дурмана, к примеру. Режиссер встал на пути целостного охвата драмы Островского. Он попытался раскрыть взаимосвязь образов, систему отношений между ними. Этот целостный подход и состоит в разгримировании Островского, в уничтожении той поэтизации старины, которой, по существу, проникнута эта пьеса, в художественном разоблачении идеализации грубой, но устойчивой, крепкой жизненной силы, каким предстает купечество у Островского. Здесь и лежит идейно-художественное содержание принципа смывания грима с исторического Островского, последовательно примененный режиссером этой картины. Поэтому-то освещение всех вышеприведенных образов и сцен не разбито на отдельные зарисовки, а реализует движение единого замысла.

Наиболее трудным и вместе с тем наиболее удачным оказалось в картине толкование образа Катерины. Трудность здесь двоякая: необходимо было сохранить всерьез трагедию Катерины, сохранить ее романтические мечтания об иной жизни и вместе с тем показать средствами искусства объективный жизненный смысл ее образа, заземлить его. «Катерина — не отвлеченная героиня, которой хочется смерти по принципу — утверждал в давние времена Добролюбов, и в этом утверждении сказалась сила его материалистического сознания. Между тем все театральные толкования образа Катерины сходились в этом вопросе: абстрактная трагедия неудачной любви и роковой гибели решалась в этом образе. Здесь именно черпался источник декламации о глубокой трагической сущности русской женщины — синонима души русского народа. Образ Катерины

использовался как ходовой пример «непостижимости русского народа — сфинкса».

Через весь этот густой лес идеалистических ухищрений упорно пробивался В. М. Петров, конструируя в своей картине образ Катерины. Катерина у него сохраняет все свои туманные религиозно-романтические мечтания о чистой светлой, радостной жизни. Но все эти мечтания направлены к созданию какой-то жизненной нормы, а не отвлечение от нее. Катерина — вся насквозь земная. Она целиком находится в системе общественных отношений, ее окружающих. «Согрешив», она всячески стремится вернуться в «норму». Сцены с Тихоном, когда Катерина пытается сохранить себя как верную жену, когда умоляет его не уезжать или взять ее с собой или взять с нее страшную клятву, — все это работает на заземление образа Катерины. В ее раскаянии религиозный экстаз — лишь кульминационная точка, внешнее выражение. Подлинный корень ее драмы — крушение ее устоявшихся жизненных бытовых понятий о долге, чести, верности, которым она стремилась следовать с прямотой и искренностью чистой непосредственной натуры. Монолог Катерины в спальне после венца — ее рассказ о беззаботных девических днях лишен обычной театральной экзальтации, свободен от традиционной мистической окраски. Это — совершенно реальное, земное повествование. Эта сцена, как и сцены венчания и свадьбы, выглядит не как заклание романтической невинности, а как добротная купеческая свадьба. Мечтательность Катерины основана на стремлении к нормальному земному человеческому счастью. Наибольшей выразительности достигает такое толкование ее образа в эпизоде полета: «Варя, отчего люди не летают?» Полет Катерины — не абстрактное парение над землей, а реальный символ завоевания счастья, человеческой судьбы. Здесь — пример подлинной режиссерской художественной смелости: романтическая условность разбивается на ее собственной территории. Здесь налицо и сильный ветер, и развевающийся как крылья большой платок, и густые облака, на фоне которых в стремительном темпе летит Катерина. Но вся эмоциональная трактовка этих подробностей — насквозь материалистическая, она лишена какой бы то ни было символической условности. Лицо Катерины в полете выражает не мистический экстаз, а жизненную силу, подлинно-человеческую смелость. Режиссер не отказался от темы полета. Наоборот, он использовал все его аттрибуты, толкающие казалось бы к развертыванию настроения экзальтации в этом эпизоде. Именно таким путем взрывает он это настроение изнутри, ставит его с головы на ноги. Он насыщает эти подробности в корне иным внутренним содержанием, темой стремления к большой земной страсти.

Трагедия Катерины начинается лишь с того момента, когда ее счастье по искреннему влечению сталкивается с ее же собственными понятиями о правильной жизни. Катерина замучена не столько непосредственно самодурством Кабанихи и тупостью Тихона, сколько крушением собственных житейских устоев. Поэтому, драма ее лежит не вне «темного царства», а целиком внутри всей системы его отношений и понятий. Здесь и заключается главная нить раскрытия ее образа В. М. Петровым. Отсюда — страдания и гибель Катерины приобретают не единичный, исключительный, а типичный смысл. Они означают, что в «темном царстве не все благополучно, что на его собственной почве вызревают противоречия, развитие которых может взорвать его изнутри. Устойчивость его лишь видимая. Корни купеческого Домостроя подгнили. Таково конкретно-историческое жизненное содержание трагедии Катерины, таково ее обобщенное значение. Таков и ее реальный образ. Поэтому и внешний облик дан соответственно режиссерскому замыслу всей картины. В ней нет сентиментальной чувствительности тургеневских героинь, уходящих в монастырь замаливать земную неправду. Катерина — крупная дородная купеческая красавица. Она очень проста, серьезна, сдержанна, даже немного сурова. На ней простое купеческое платье, платок. Движения ее неторопливы, действия обычны: она поет песню, чинит мужу белье, идет в Гостиный двор. В самых трагических сценах в ней нет ни тени патетики, условного мелодраматизма. В сцене покаяния — ни одной истерической ноты. Вся эта простота, в движениях, интонациях,

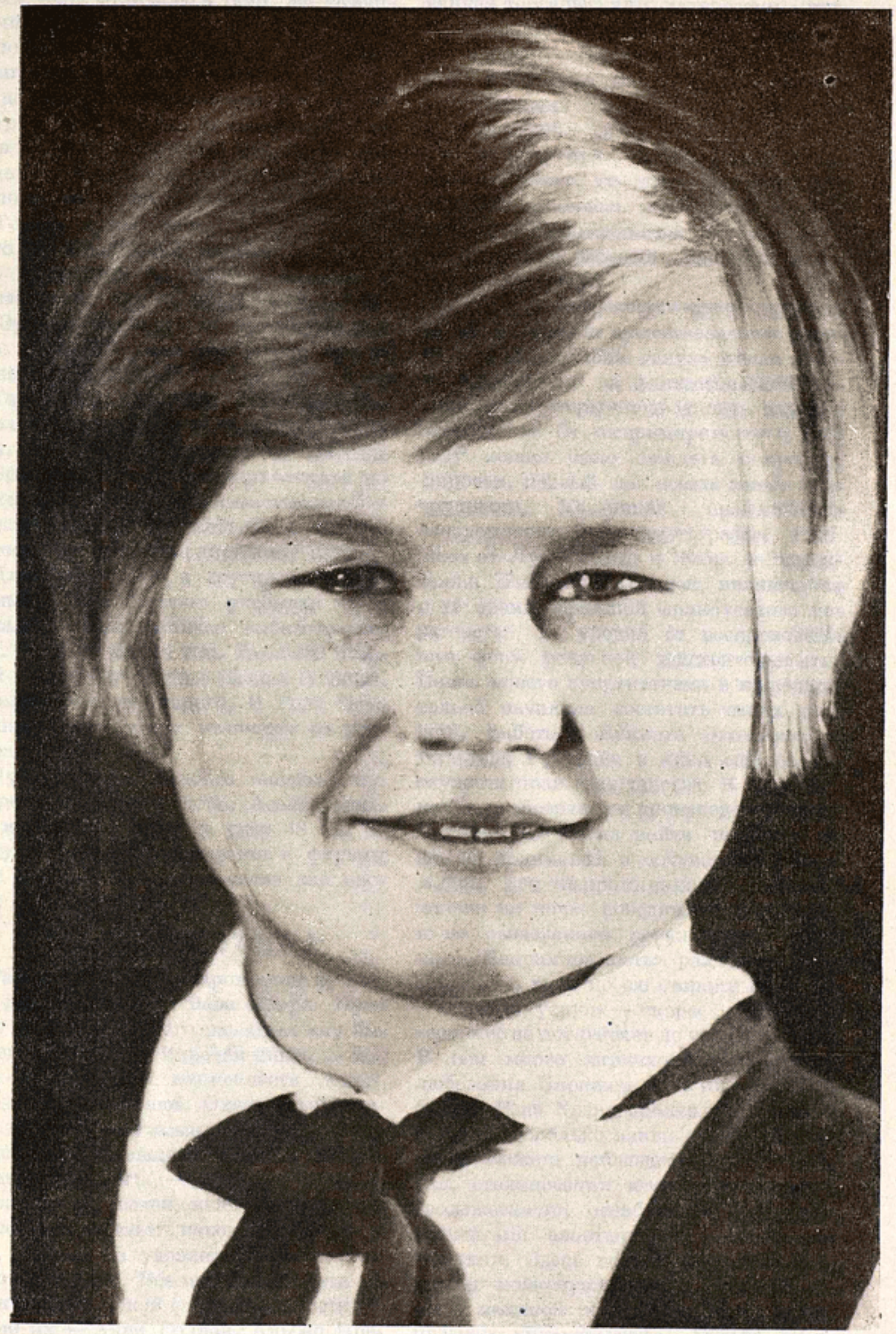


Сцена музыкальной драки
„Джаз-комедия“

Режис. Г. Александров
опер. В. Нильсен

Арт. Смирнова и Консовский
в фильме „Возвращение“

Режиссер
К. Эггерт



Галя Коняева (Машенька)
в фильме „Пропавшее звено“

Режис. Леонтьев
опер. Аптекман

Эскиз павильона
для картины „Воды текут“

Худ. Менкин
Режис. М. Донской и В. Легошин

Арт. Жаров (Кудряш) и В. Зарубина (Варвара) в фильме «Гроза»

Реж. В. Петров, опер. В. Гарданов

внешности, с большим актерским тактом исполненная заслуженной артисткой МХАТ Аллой Тарасовой, создает необычайную правдивость образа Катерины в этой картине. Сдержанностью и простотой актерского исполнительского стиля проникнута игра всего блестящего актерского состава картины. Феклуша—Корчагина-Александровская, Кабаниха—Массалитинова, Дикой—Тарханов, Катерина — Тарасова, Борис — Царев, Кудряш — Жаров, Варвара — Зарубина.

И здесь всплывает вопрос о соотношении режиссерского замысла и актерского исполнения в «Иудушке» и «Грозе». В «Иудушке» исполнение Гардина перекрывает, далеко оставляет за собой режиссерские наметки образа Иудушки. В «Грозе» над всем исключительно актерским ансамблем (чего нет в «Иудушке») ясно ощущается ведущая рука режиссера, реализация его замысла. Произошло это потому, что в режиссуре «Иудушки» не оказалось целостной сатирической концепции Щедрина.

А. В. Ивановский поднялся в «Иудушке» над всеми своими прежними картинами, пойдя по пути вскрытия в индивидуальных образах типических отношений эпохи. Но он не сумел пронизать этим подходом все составные элементы картины, использовать все положения для этой цели. В результате — замкнутая театрализация отдельных сцен, в результате — основная ставка на актера. «Иудушка» построен так, что актер может или угробить картину или вытащить ее блестящим актерским исполнением. Середины здесь нет. Но и в том и в другом случае режиссер теряет руководящую роль своего замысла.

Совсем иначе обстоит дело в «Грозе» В. М. Петрова. Здесь режиссер отнесся к пьесе Островского подлинно-критически. Он сохранил весь ее исторический колорит, но поставил с головы на ноги основное освещение всех отношений в этой пьесе. Он попытался связать внутренним и внешним движением кинообразов все эпизоды между собой. Он заставил внешность актеров, предметы, которыми они орудуют, их движения и интонации работать на основной замысел. Поэтому, несмотря на блестящий актерский состав, режиссер сохраняет в «Грозе» свою ведущую роль.

В «Грозе В. М. Петрова перед нами — перевод театрального зрелища на язык кинообразов, дано их движение. И это достигнуто отнюдь не каким-либо трюкачеством. Темп картины очень спокойный с частыми торможениями. Движение это создано за счет максимального использования зрительной, пространственной специфики кинозрелища. Вещи, предметы работают на драматургическую ситуацию, на замысел режиссера. Счеты в руках Бориса, картина перед ним висящая наглядно «дожимают» обыденно-благоприличную трактовку его образа. Варвара, пыхтя и вразвалку ползущая в гору на фоне полета Катерины, плотоядная еда Варвары, подробности ее туалета — «спущенный полосатый чулок, лифчик, ленивое почесывание» — все это предметно характеризует ее немудрящециничную житейскую философию. Любовный разговор Кудряша с Варварой в лавке идет на фоне деталей его торгашеских операций и улыбок, прикарманивания, пинков и обмеривания покупателей. Из этих деталей вырастает зрительная убедительность этого образа, она звучит на специфическом языке кинематографа, в отличие от «Иудушки».

В этом плане необходимо отметить художественную функцию пейзажа в «Грозе». Этот пейзаж — почти всегда

лирический. Пустынная глухая улица ночью в провинциальном городе, зловещий лай собак, ночной волжский пейзаж в разных ракурсах. И здесь режиссер обнаружил настоящую художественную смелость. Он, снимая пейзажи, работал на зрительном материале, казалось бы давно отработанном, по существу — на олеографии «под Айвазовского». На самом же деле он встал на путь борьбы с мещанской живописью на ее собственной территории. Монтажно эти лирические пейзажи даются на резком контрасте с тяжеловесной спячкой купеческого города, длинных серых заборов, тяжелых замков, мрачного собачьего лая. Эти пейзажи резким смысловым стыком врываются в разухабисто-циничное любовное свидание Кудряша и Варвары и скупо, почти незаметно, туманным фоном выглядят в свидании Катерины и Бориса. Так в «Грозе» пейзаж, звучащий на киноязыке, приобретает смысловую роль, работает на драматургическую сущность отдельного эпизода.

И наконец о роли звука в «Грозе». И здесь бросается в глаза принципиальное отличие от театрального принципа использования звука в «Иудушке». Картина А. В. Ивановского—«говорящее кино», в ней звук дан почти исключительно как звучащая актерская речь, и это органически вытекает из всего построения картины. «Гроза» же — подлинно-художественная звуковая картина. Предметно-смысловая, эмоциональная работа звука в ней налицо. В «Грозе» две сцены церковной службы: одна — венчание Катерины и Тихона, другая — в сцене покаяния во время грозы. Здесь два в корне различных звучания и различие — не в характере самого обряда, а в настроении, пронизывающем оба эти эпизода. В первом звучит житейская добротность солидной купеческой свадьбы—чинность, благолепие (оборотная сторона которого—нищий люд на паперти), во втором — суровая непреложность законов Домостроя, слишком прямолинейно принятых Катериной, звучание тяжелой расплаты. Режиссерская победа в использовании звука усугубляется здесь еще и тем, что взято необычайно социально-острое звучание, звучание церковное, религиозное. Режиссер сумел снять с него малейший налет мистического впечатления, сумел полностью подчинить драматургическому смыслу эпизодов. Примеров такого принципиального художественного применения звука в «Грозе» немало. Самые звучащие актерские монологи даны как киномонологи. Сцена покаяния Катерины построена так: дано ее лицо крупным планом, дрогнувший, но сдержанный голос, крупные слезы и дальше на звуке ее речи идет церковь, молчаливая, но выразительная и многообразная реакция отдельных фигур на ее «грех». Так преодолена театральность в этом монологе, так достигнуто его живое без всякой искусственности движение.

В «Иудушке» и в «Грозе» перед сегодняшним советским зрителем предстают две ступени художественного освоения классиков русской литературы на звуковом экране. Обе они исходят из единой позиции: воспроизвести историческую правду глазами сегодняшнего дня. Задача состоит не в том, чтобы ставить отметки, раздавать ордена: один хуже, другой лучше. Задача в том, чтобы проанализировать—какой тип реализма последовательнее, художественно-убедительнее, больше мобилизует специфические особенности данного искусства.

Реализм «Иудушки»—реализм честный, но еще ограниченный. В нем нет целостного стилевого замысла. Реализм «Грозы» — это тот реализм, о котором сказал Маяковский: «и мы реалисты, но не на подножном корму». Это реализм художественного размаха, реализм критического переосмысления исторического прошлого, а не рабского ползания у него на поводу.

Но так или иначе, при своей художественной разнокачественности, обе картины свидетельствуют о принципиально-новом осмыслении советским киноискусством задач воспроизведения образов исторического прошлого.

Итоги дискуссии

Кинематографизация классиков и задачи советской художественной кинематографии[1]

Михаил ШНЕЙДЕР

1

Советское кино не в первый раз обращается к литературному и историко-литературному материалу. Кинематографизация произведений литературы, в том числе и классической, имеет историю если не покрывающую историю развития кинодраматургии, то занимающую ее значительную часть. История кинематографизации на каждой точке органически связана и с идейно-художественным состоянием кинодраматургии и с производственной обстановкой кино.

Каждое кинематографически воссозданное произведение классической литературы есть факт обращения кино не только к литературному произведению, но и к историческому документу. Обращение революционных эпох к истории органично и закономерно. Оно осмысливает действительность как результат огромного процесса, возвеличивает ее, и — заимствуя выражение Маркса — «служит для того, чтобы преувеличить значение данной эпохи в фантазии».

Для советского кино первого периода его развития обращение к истории и истории литературы, обращение к классикам имело и еще один смысл. Оно заменяло знание действительности романтическими иносказаниями о ней. Первые фильмы, посвященные истории революционного движения, независимо от их художественных качеств, были запоздалым признанием революции художественной интеллигенцией.

Увеличение внимания к истории, разработка исторической памяти, углубление работы над классиками шло в немом кино в начале его советского развития параллельно с изучением революционной действительности. Действительность еще не могла стать материалом искусства, потому что художники только познавали, а не создавали ее, они входили в ее основной поступательный процесс, а не творили его. Поэтому о действительности им приходилось говорить иносказаниями, причем аллегории, оправдывающие действительность в истории, сменились на следующем этапе восхищенным показом причин, людей и сил, создававших и и обусловивших это новое поступательное движение эпохи.

На смену хронике революции пришел поток картин, который в исходной своей точке дал «Дворец и крепость», в кульминации — «Броненосца Потемкина», синтезировавшего опыт дореволюционного искусства художественной кинематографии и революционной хроники.

Опосредствование историко-революционной темы на литературу было уже более глубоким и длительным явлением и имело иной характер развития, чем историко-революционная картина. Историко-революционная картина была показателем искавшего связей с действительностью революционного мышления художников и очень быстро достигла своих вершин, создав жанр революционной истории. Историко-литературная картина, наоборот, начала с вершины («Мать») и, то количественно усиливаясь, то ослабевая, была всегда показателем недостаточности связей художника с действительностью — признаком того, что либо художники кино не умеют видеть, либо не умеют справиться с с проблематикой современности.

2

Долгая история инсценировки, смена возрождения и затухания обращений в прошлое заслуживают специального ис-

[1] Выступление на дискуссии НИС ГИКА.

следования. Несомненно во всяком случае, что она возникала каждый раз на идейных и формально-технических распутьях.

Национальные организации например, наиболее трудно осваивавшие тематику действительности и кинематографическое мастерство, не переставали инсценировать литературу и классиков. Новое дело звукового кино также повернуло в прошлое значительную часть растерявшихся перед действительностью мастеров.

Смысл обращения к классикам различен в разные эпохи и на разных этапах развития кино. Он может лежать в богатстве и в бедности обращающихся, он может иметь цель придания классиков себе и отдачи себя им, он может иметь задачи заставить их работать на себя и заставить их работать за себя.

Каков смысл обращения к классическому наследству тех авторов, фильмы которых служат объектом данной дискуссии — «Иудушка Головлев», «Петербургская ночь», «Гроза». От бедности или от богатства инсценированы Салтыков-Щедрин, Достоевский, Островский и целая плеяда писателей меньшего калибра?

И от бедности и от богатства. От бедности потому, что советская страна в своем стремительном росте привлекает к работе на себя всю мощь прошлого, весь блеск человеческой мысли и человеческого таланта предшествовавшей истории, и потому, что лучшая часть прошлого работает именно на нее! От богатства потому, что накоплена колоссальная сила познания прошлого и она ищет новых и более глубоких форм осуществления. Прошлое может быть раскрыто ею уже не только в своих прямых исторических памятниках, но понято и истолковано в одном из существеннейших и сложнейших своих элементов — в искусстве.

Но не только о нашем богатстве свидетельствует наличие обсуждаемых инсценировок. Мы никогда не получим точного ответа на поставленный вопрос, если изолируем его от производственного окружения, следовательно от идейно-художественного состояния кино, в котором эти картины сделаны.

Отчетливее всего язык счета. Из двадцати слишним более или менее заметных картин, выпущенных в 1933 и по март 1934 года, в которые входят и объекты дискуссии, 10 картин («Слава мира», «Просперити», «Горизонт», «Дезертир», «Великий утешитель», «Конвейер смерти», «Рваные башмаки», «Королевские матросы», «Первая любовь», «Марионетки») сделаны на западном материале, 4 картины («Иудушка Головлев», «Петербургская ночь», «Гроза», «Поручик Киже», не считая «Окраины», «Частного случая» и «Великого утешителя») — инсценировки, одна картина («Колиивщина»)—историческая и 5 картин — на современном материале, если считать современным материалом полуисторические «Анненковщину», «Первый взвод» и «Окраину», да запрещенную «Мою родину».

Из двадцати одной перечисленной картины картиной о современности в прямом смысле может быть названа только одна — «Частный случай» Н. Чуковского и И. Трауберга. Этот частный случай позволяет считать обращение к прошлому общей тенденцией, выражающей стремление художников работать на том материале, в котором они «двигаются свободнее», чем в проблемах и материале текущей действительности. Появление значительного количества классиков в такой репертуарной ситуации не может значить ничего другого, кроме попытки заставить их работать не только и не столько на нас, сколько за нас.

3

О бедности, заставившей обращаться к классикам, свидетельствует не только факт обращения к ним, но и серийность этого обращения. Серийность — одна из жесточайших болезней творческих кадров кино вообще. Классическая серия, как это ясно из сделанного анализа тематики, соседствует с западной серией недавнего времени, с одной стороны, и будет соседствовать с предстоящей серией комедий, которая наводнит экраны в конце 1934 года, — с другой. Серийность свидетельствует о творческой несамостоятельности художников, о подмене плана заказом, о неуменьи развивать разнообразные жанры и творческие индивидуальности.

Проявление элементов богатства и бедности в обращении к классикам не ограничивается этими внешними признаками и, так сказать, социологией факта.

Элементы эти имеют и внутреннее, заключенное в самих картинах творческое выражение. Это — вопрос о методах превращения классических произведений в картины советского кино. Отвечая спросу, родившемуся в результате культурного обогащения страны, кино одновременно и парадоксально демонстрирует ее рост и собственное отставание. Оно дает зрителю классиков, но оно работает не самостоятельной творческой кинематографизацией произведений, а инсценировками, в лучшем случае — литературным монтажем. Всякая кинокартина, созданная в наши дни, есть стилевой документ нашего времени вне зависимости от того — сделана ли картина на современном материале или историко-литературном, взята ли в основу ее современная нам действительность или отражение действительности, современной классическому произведению литературы или театра. Поэтому наша основная обязанность установить — что представляет собой цикл экранизированных классиков для решения проблемы о том, как нужно переносить классика в современность, проблемы, осложненной тем, что произведение одной области искусства переводится в другую.

4

Дискуссия раскрыла методологический разнобой, стилевую разрозненность в трех попытках решения этой проблемы. «Гроза» рядом товарищей оценена как инсценировка, паразитирующая на успехе или значении литературного произведения, не смогшая да и не захотевшая перевести Островского ни в идейно стилевой план советского искусства, ни даже в специфический ряд советского кино. Не поднявшаяся до уровня современности, «Гроза» Петрова не поднялась и до Островского. Карлик, вставший на плечи великана, может увидеть дальше его. Но великан, вставший на плечи карлика, не делает точки зрения карлика более высокой. От Островского в «Грозе» Петрова остался живописный декорум быта, бархатная экзотика исчезнувшего Китежа купцов и кликуш. Подобно таким произведениям литературы, как «Бархатный диктатор», «Гроза» играет на нашем уважении к прошлому, на страстной жажде знания, на неслыханно расцветшей потребности в искусстве. Под флагом искусства и полезного развлечения проходит по экранам эта искусственная стилизация.

Изменение художественного произведения его трактовкой в другую эпоху да еще в фактуре другого искусства конечно закономерно. Можно даже утверждать, что мы недостаточно ясно представляем себе степень законного, неизбежного искажения, которое мы легализуем, сами не подозревая об этом.

Немецкий искусствовед Фолль, анализируя копию с картины Гольбейна, сделанную в другую эпоху для того, чтобы продать эту копию за оригинал (казалось бы, что здесь точность задана самой ситуацией), говорит, что, несмотря на полную добросовестность копииста, идентичной подлиннику копии не получилось.

> «О механическом перенесении,— говорит далее Фолль, — вообще не может быть речи. Не осталось почти ни одного места, не измененного копиистом, и повсюду даже можно заметить, что в основе изменений лежит определенная цель».

Какая же цель у копииста? Цель конечно совершенно подсознательная — осмыслить копируемую картину с точки зрения современной для кописта действительности. И Фолль далее пишет:

> «Так что дело идет в данном случае вовсе не о некоторых немногочисленных и к тому же до известной степени основательных исправлениях, но о новой редакции непонятого ни в одной своей части оригинала».

Это не значит конечно, что можно полностью игнорировать природу произведения, переводимого на язык кино, как это сделал в «Грозе» Петров. Мы в наших тезисах определили, что «основная задача советского художника при переводе классического произведения на язык кино заключается в умении раскрыть ведущие тенденции изображаемой эпохи и значение их для нашего времени; правильно отразить те тенденции классика, которые делают данное произведение нужным нашей эпохе и оправдывают его выбор, а также избежать «реализма мелочей» и реставраторского отношения к произведению».

В то же время это не значит, что публицистическим раскрытием ведущих тенденций эпохи можно подменить воссоздание истории средствами искусства. Именно об этом приходится говорить в связи с «Петербургской ночью». И недаром вокруг картины Рошаля идут почти одни только историко-литературные разговоры.

Можно согласиться с остроумным наблюдением И. С. Гроссмана-Рощина, что Рошаль поймал Достоевского на распутьи между «Бедными людьми» и «Бесами», и что это замечательная сама по себе тема. Верно, что у Достоевского этого периода нет ясной социальной концепции и что поэтому он оставляет за скобками раскрытие социальных причин гибели музыканта Ефимова. Верно, что читателю Достоевского не сказано, а зрителю Рошеля сказано очень точно— чего стоит биография Ефимова. Но все дело как раз и заключается в том, что это с к а з а н о, но н е п о к а з а н о.

У Достоевского, в силу его мировоззренческих тенденций, Ефимов рассматривается в психологической сутуации изолированно, кое-где искаженно от социальных мотивов. Но зато Ефимов Достоевского — это человек, — это характер, и за его развитием можно с интересом следить. Ефимов Рошаля — это умно придуманная и ясно инсценированная социальная тема. Но она не опирается на психологическую ситуацию. Ефимов Рошаля—не человек, а видимость человека, не характер, а сумма хронологически рассказанных поступков. За его развитием следить не интересно, потому что тема не получила образного воплощения. Публицистика комментаторски-литературоведческого происхождения как нитка, на которую нанизаны эпизоды, оказывается механической связью людей и поступков, лежит отдельно от элементов, создающих искусство, не превращается в искусство. Картина перенагружена громадным количеством сцен, каждая из которых осмыслена и нужна, но так как замысел не переведен в искусство, сцены взяты в своем сюжетно-фабульном значении, нарезаны сухо и ремесленно, сменяют друг друга в логической, а не в поэтической последовательности. Они только каталогизируют возможные ситуации замысла, а не воссоздают его.

Между тем «Петербургская ночь» в звуковом и музыкальном отношении — ценная работа. Рошель сумел найти в звуке и его сюжетное, и изобразительное, и эмоциональное значение. В этом и в методологическом отношении «Петербургская ночь» бесконечно выше двух других инсценировок. Жаль, что ряд остроумнейших положений картины пропал даром, потому что самая задача — взять из Достоевского Левитова и Решетникова — порочна, ибо она — костыль для хромых мыслей. Если бы тема, пойманная Рошалем, публицистически была доведена им до образного выражения, он отбросил бы и «Неточку Незванову» и «Белые ночи» и все прочие произведения, из которых он смонтировал «Петербургскую ночь», и довел бы ее до самостоятельного значения, до прямых образов.

Ошибка Рошаля, как и других кинематографистов, обратившихся к классике в этот период, заключается в том, что они искали позади то, что можно найти только впереди. Они искали в истории третьестепенных проблем, отдаленно связанных с сегодняшней и завтрашней действительностью. Ища художественной самостоятельности на материале прошлого, где они внешне знают больше, чем знал классик, они упражнялись в поднимании пустых гирь.

Для того, чтобы правильно познавать прошлое, нужно не хуже, а лучше прошлого знать собственную действительность.

5

Задача обращения к прошлому не от скудости, а от полноты будет выполнена только при разработанности современной тематики, при освоении ее богатства. Только тогда классики войдут органически, как одно из основных оружий, в арсенал кинематографии, когда у нас будет много картин и когда эти картины будут разнообразны, когда эти картины главным образом и в основном будут заниматься материалом сегодняшнего дня, проблемами сегодняшнего дня.

Переход от классиков к оригинальным произведениям — это переход от взятой взаймы действительности к действительности познанной. А только тогда, когда наша действительность будет подана и образно выражена художниками, только тогда они с точки зрения наших дней, органически ничего не разрушая, ничего не уничтожая в самом существе

классиков, не отбрасывая от классиков того, за что они по существу и стали классиками, смогут переводить их замечательные произведения на язык смежного искусства.

И здесь нужно согласиться с высказыванием тов. Лукача, в котором он утверждает, что классик должен быть доведен до зрителя так, как он есть, со всем богатством, со всей сложностью социальных противоречий, которые он выражал и которые он образно осмыслял в своей эпохе.

Когда такая передача классика будет возможна?

Только тогда, когда передавать классика будет художник, осмысливший и образно для себя конкретизировавший социальные потоки своей действительности во всей их образной конкретности, — художник, умеющий нащупать нити, связывающие эпохи.

Мне кажется чрезвычайно важным отметить, что идет ли речь о воссоздании в кино классика с поправками на нашу эпоху, с поправками, не нарушающими идейного и стилевого ряда художника, который экранизируется, идет ли речь о познании действительности исторического прошлого и обращение его к актуальным задачам современности, — в обоих случаях привлечение классиков закономерно только тогда, когда идеи, выраженные в классическом произведении, соприкасаются с проблемами нашей действительности.

Сцена свадьбы
«Гроза»

Реж. В. Петров
Опер. В. Гарданов

Музыка
В ЗВУКОВОМ КИНО

Д. ГАЧЕВ

Звуковое кино кроет в себе богатейшие и неиспользованные до сих пор возможности. Оно открывает новые, неизведанные и широкие пути развития искусства. Усовершенствование звукового кино совершенно по-иному ставит вопрос о развитии драматического, музыкального и киноискусства. Самое замечательное в звуковом кино это то, что оно представляет собой в ы с ш и й с и н т е з всех трех искусств.

Проблема синтетического произведения искусства являлась центральной проблемой последних трех-четырех столетий истории искусства. Величайшие художники и мыслители прошлого: Дидро и Гете, Глюк и Вагнер, работали над труднейшей задачей — созданием синтетического художественного произведения.

Основное содержание эстетических воззрений Дидро — это обоснование буржуазного реализма. Художественное произведение, в котором этот реализм приобретает наиболее реальное воплощение, по Дидро, синтетическое произведение искусства — музыкальная драма. Позже Глюк и Вагнер, каждый по-разному и с разных позиций пытались создать эту именно новую художественную форму. Помимо того что Глюк и Вагнер создали большие и полноценные музыкально-драматические полотна, величайшая их заслуга состоит еще в том, что они теоретически разработали принципы нового художественного синтетического жанра: первый—основываясь на материалистической философии Дидро, второй — отталкиваясь от философии Фейербаха. Таким образом их искания в создании нового художественного произведения являются исканиями, основанными на солидных теоретических основаниях, в результате чего мы получили глубоко продуманные, теоретически и философски разработанные музыкально-драматические и эстетические системы. Глюк и Вагнер стремились к созданию нового социально насыщенного и художественно полноценного произведения искусства: первый — накануне Великой французской революции, второй — в эпоху буржуазной революции 1848 года.

Задумывая свою музыкальную драматическую реформу в плане создания реалистического художественного произведения, Вагнер однако запутался в противоречиях между революцией и контрреволюцией, между реализмом и романтизмом, между Фейербахом и Шопенгауэром и не смог осуществить свою грандиозно задуманную художественную программу. Выдвинутая им идея о слиянии в музыкальной драме драматического гения Шекспира с симфоническим гением Бетховена уже является величайшей его заслугой. И он пошел по этому пути, создав в своем творчестве некоторые из существенных сторон и принципов нового, синтетического произведения искусства. Вагнер создал теорию и до известной степени практику художественного гармонического синтеза всех искусств в музыкальной драме, завоевывая тем самым прочное место как в разработке этой проблемы, так и в художественном воплощении ее. Перед нами стоит важнейшая проблема критической переработки художественного и эстетического наследства великого немецкого композитора.

Звуковое кино как раз является тем совершенно молодым, новым и великим искусством, которое открывает широчайшие перспективы в художественном осуществлении этой задачи. Оно кроет в себе богатейшие и разнообразные художественные возможности, которые нами еще не вполне оцениваются. Мы находимся накануне рождения новых и разнообразных художественных жанров, новых музыкально-драматических форм, которые неизбежно будут разви-

ваться в звуковом кино в синтетическом плане. Вагнер гениально предугадал пути развития искусства будущего. Но он ошибался в том, что мыслил себе это развитие лишь в одном синтетическом плане. Синтез искусства не должен, разумеется, снижать их самостоятельного развития и усовершенствования. Несомненным однако остается то, что высшим воплощением и выражением художественно-творческой практики является художественный синтез основных искусств. Он вбирает в себя или, вернее, в нем гармонически сливается в единый художественный организм музыкальное, драматическое и киноискусство. Звуковое кино является тем искусством, которое ярче, рельефнее, лаконичнее осуществляет гармонический и органический художественный синтез основных искусств. Оно может и должно явиться художественным с г у с т к о м их.

Звуковое кино является подлинным массовым народным искусством. Его расцвет возможен и осуществим только у нас, в социалистическом государстве. Лучшие достижения современной художественной и научной мысли влачат жалкое существование в буржуазных странах или служат еще большему усилению капиталистической эксплоатации трудящихся, одурманивая их сознание и психику. Лишь у нас, где уничтожена эксплоатация человека человеком, где строится бесклассовое социалистическое общество, возможен подлинный расцвет звукового кино, которое уже становится мощным рычагом в развитии социалистической культуры. Звуковое кино открывает исключительные возможности создания величественного и монументального искусства, которое в эпоху молодости человеческой культуры в древней Греции находило выражение в прекрасных синтетических образцах искусства—в трагедиях Эсхилла, Софокла, Эврипида—и которое так тщетно пытался возродить Вагнер в своей музыкальной драме. К созданию монументального музыкального драматического искусства стремились лучшие буржуазные художники прошлого. Звуковое кино может и должно сделаться подлинным монументальным искусством.

Вагнер когда-то, основываясь на фейербаховской философии, выступил с очень яркой и правдивой критикой кризиса буржуазной французской оперы и пытался в своем творчестве преодолеть этот кризис. Ему это однако не удалось. Само это творчество являлось продуктом величайшего кризиса буржуазного мировоззрения второй половины XIX века, связанного с выступлением на общественно-политическую арену новой, прогрессивной, подымающейся силы — пролетариата. С тех пор начинается эпоха декаданса для оперы и всей буржуазной культуры в целом. В области оперы однако пролетариат пока еще не создал нового художественного качества, мы не имеем еще пролетарской оперы. Между тем звуковое кино утверждается все больше и больше в нашей художественной практике и занимает прочное место в ней.

Звуковое кино представляет собой более высокую ступень в развитии искусства, чем театр или опера или немое кино, отдельно взятые. Оно включает все эти три искусства. Это отнюдь не означает, что эти искусства, отдельно взятые, не имеют права самостоятельно существовать. Но по мере развития, усовершенствования звукового кино оно несомненно приобретает все более и более доминирующее и ведущее положение в художественной творческой практике искусства. Оно обобщает тот огромный опыт, который накопили за время своего существования театр, музыка и кино, оно перерабатывает этот опыт и впитывает в себя, поднимая тем самым на более высокую ступень все эти искусства. И как бы драматурги, композиторы ни игнорировали нового искусства, все же жизненная практика настоятельно зовет и композитора и драматурга в звуковое кино — большое искусство, достойное нашей великой эпохи.

Синтетическое произведение искусства предполагает одинаковое гармоническое сотрудничество всех основных искусств— и драматургии, и музыки, и кино. Художественная практика звукового кино говорит однако о том, что мы находимся лишь у подступов создания подлинного художественного синтетического искусства. Звуковое кино пока остается тем же самым кино, к которому прибавился еще один элемент — з в у к. Звук однако совершенно преображает кино, и последнее перестает уже оставаться кинематографом в первоначаль-

ном значении этого искусства. В него вторгаются элементы других искусств— музыки и драмы.

Роль слова в наших звуковых картинах пока ограничивалась лишь заменой надписи в немой картине словом. В звуковых картинах еще отсутствует драматический диалог как один из существенных элементов драмы. С другой стороны, роль музыки в наших звуковых картинах сводилась лишь к иллюстративности. Если раньше немая картина «иллюстрировалась» музыкой оркестра, то теперь в звуковом кино музыкальная «иллюстрация» дана как неотъемлемая часть картины в целом. Итак, кинорежиссер в создании звуковой картины привлекает в качестве дополнительных, побочных и вспомогательных художественных средств некоторые из существенных элементов других искусств, фактически оставаясь все время в плоскости немого кино. Собственно говоря, мы имеем ту же самую немую фильму с той только разницей, что она предстает перед нами как озвученная. Это очень узкое, ограниченное использование тех богатейших возможностей, которые открывает перед нами звуковое кино.

Анализ выпущенной до сих пор звуковой кинопродукции с точки зрения той роли, которую в ней играет музыка, говорит о том, что ни режиссер ни композитор не понимают художественно-творческих задач, которые стоят перед ними в звуковом кино. Так, режиссер продолжает оставаться на творческих принципах немой фильмы, заимствуя, в высшей степени недостаточно и боязливо, некоторые из элементов других искусств. Композитор же понимает свою роль как роль иллюстратора кинокартины, и только.

Ни режиссер ни композитор пока не ставят себе более значительных художественно-творческих задач. В звуковой фильме они находятся еще в плоскости немого кино. Они еще далеки от того понимания, что художественные принципы, необходимые для создания немой картины, в значительной степени уже отпадают в звуковой картине, что здесь уже необходимо обогащать специфические художественные приемы кино музыкально-драматическими художественными принципами, что звуковое кино требует выработки нового художественного метода, отталкиваясь от которого лишь возможно создание новых жизненных и полноценных художественных жанров.

Звуковое кино изо дня в день все больше и больше внедряется в нашу художественную практику и начинает в ней занимать прочное место. Это обязывает творческих работников кино пересмотреть установившиеся с самого начала существования киноискусства художественные принципы. Кинорежиссеры однако не уделяют этому вопросу должного внимания, если не сказать больше — они вовсе не интересуются им. Творческие работники кино пока

Арт. М. Стрелкова (Дитя Торгсина) в фильме «Джаз-комедия»

Реж. Г. Александров
Опер. В. Нильсен

относятся сугубо отрицательно к вторжению драматического диалога и оперно-симфонической музыки в звуковое кино. К ним они относятся как к инородным, чуть ли не враждебным искусствам. К слову и звуку они прибегают лишь с целью облегчения понимания смысла и содержания немой фильмы. Слово необходимо лишь постольку, поскольку оно заменяет надписи немой картины; музыка необходима лишь постольку, поскольку она иллюстрирует. Драматический диалог и оперно-симфоническая музыка, по их мнению, не могут и не должны внедряться в кинокартину, иначе кино уже перестает быть кино.

Это верно. Слиянием киноискусства с музыкально-драматическим искусством оно уже переходит в другую форму искусств. Но известно, что немое кино по сравнению с звуковым представляет менее совершенную ступень в развитии искусства. С другой стороны, звуковое кино в состоянии достигнуть наивысшего своего развития и расцвета лишь в гармоническом сотрудничестве с другими двумя искусствами — музыкой и драмой. Косность, инерция и «локальный патриотизм» творческих работников кино являются одной из причин сравнительно медленного развития и усовершенствования звукового кино, а также обогащения его новыми художественными жанрами.

Если мы обратимся к выпущенной до сих пор звуковой кинопродукции [1] и подвергнем ее критическому анализу с точки зрения той роли, которую в ней играет музыка, то получится картина, лишенная ярких красок или интересных и оригинальных мыслей. Роль композитора в этих звуковых картинах незначительна, она сводится к простому киноиллюстраторству. Ни кинорежиссер ни композитор в «музыкальном озвучании» кинокартины не ставили себе больших художественных задач. Музыка в звуковой фильме лишь дополняет, в основном, немые художественные кинообразы и помогает в той или другой степени пониманию и расшифровке их. И кинорежиссер и композитор еще очень далеки от трактовки музыки как важнейшего симфонического толкователя драматического кинодействия, обогащающего идейную и эмоциональную его значимость.

Музыкальная практика звукового кино достаточна для того, чтобы на этой основе уже сделать предварительные выводы. Основной художественный «принцип», на котором построено музыкальное озвучание ряда кинокартин,— это натуралистическое воспроизведение музыки быта, причем каждый общественный класс, или социальная группа,

1 Статья написана до выпуска последних звуковых фильм: «Гроза» и др.

Засл. арт. Алла Тарасова в фильме «Восстание человека»

Реж. Марьян
Опер. Юдин

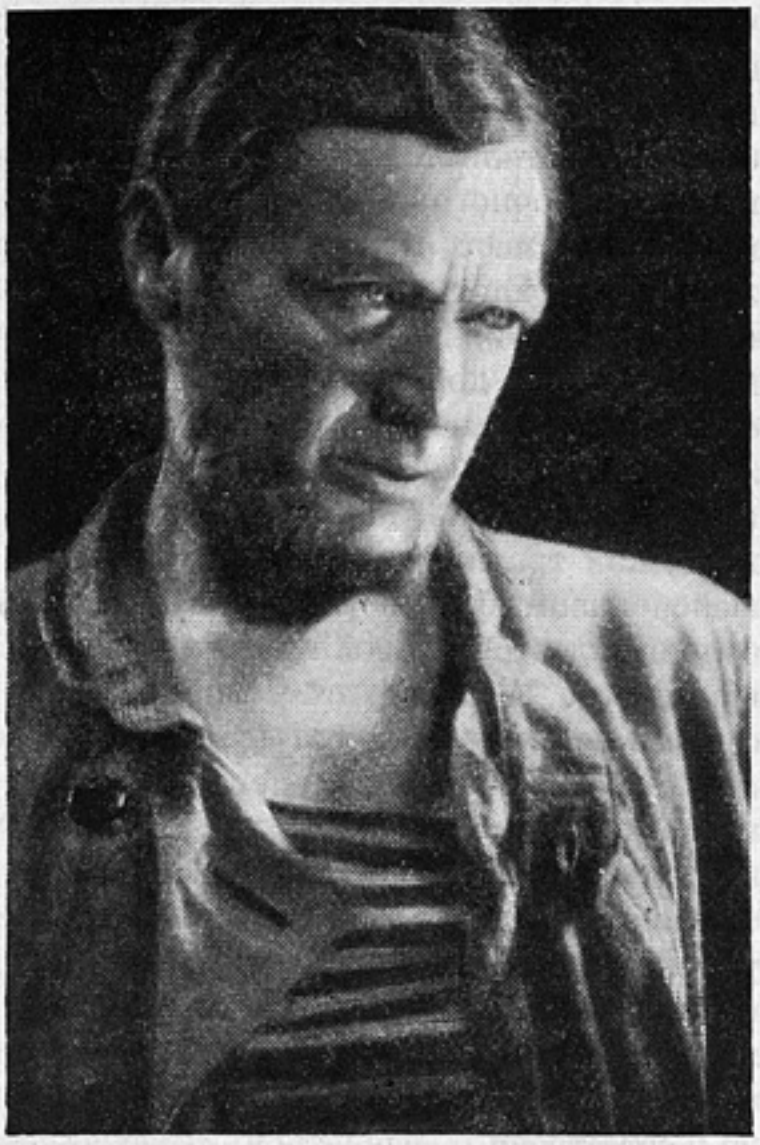
Арт. Э. Цессарская
в фильме «Восстание рыбаков»

Режиссер Эрвин Пискатор

или среда изображаются в звуковой картине той специфической бытовой музыкой, которую они творят, которой они живут и воспроизводят. Совершенно ясно, что принцип этот весьма обыденный и поверхностный. Натуралистическое воспроизведение музыки быта в звуковом кино — это линия наименьшего сопротивления и в то же время наибыстрого достижения эффекта. В киноискусстве по специфической природе своей наиболее силен натурализм как стиль и творческий метод, то-есть натуралистическое воспроизведение действительности. Натурализм больше всего нужно преодолевать. Это — необходимое условие создания социалистического реализма в киноискусстве. Композиторы здесь идут лишь по проторенной кинорежиссером дорожке и, не перегружая себя значительными или сложными художественно-творческими задачами, удовлетворяются натуралистическим воспроизведением бытовой музыки. Если необходимо музыкально «отобразить» рабочих — гармошка с ее трафаретным репертуаром сразу идет в помощь композитору и занимает прочное место в его «творческой» лаборатории. Если речь идет о старой технической интеллигенции, то Вертинский «на все руки мастер». Вообще «жестокий» городской романс в особом почете у кинокомпозиторов. Идет ли речь о деревне — частушка или гитара. Фашисты почти всегда «изображаются» тупым солдафонским маршем, западная буржуазия — фокстротами и джазом и т. д. Итак, гармошка, Вертинский, частушка, джаз и т. д. являются как бы музыкальными «лейтмотивами» различных социальных групп и классов в «музыкальном отображении» их в звуковой кинокартине.

Видно, что этот «художественный» метод весьма немудреный и убогий. Этот музыкальный трафарет и шаблон установился уже во всех звуковых кинокартинах, и композиторы и режиссеры рабски придерживаются его.

Выходит, что звуковое кино как бы недостойно более серьезного отношения к нему со стороны композитора. Так, композитор, когда он пишет «чистую музыку», берет соответствующую тематику из нашей современной действительности и пытается в различных серьезных жанрах — симфонических, оперных, камерных и вокальных — отобразить отдельные стороны нашей действительности. Как только он однако берется за музыку в звуковом кино, он здесь как бы отдыхает или шутит и, вооружаясь джазом, гармошкой или гитарой, «разрешает» стоящие перед ним художественные задачи. И это называется музыка в кино. Не случайно Ленинградский работник Соллертинский в журнале «Рабочий театр» (№ 28 за 1933 год) в своей апологетической статье о джазе, то есть «о музыке толстых» (Горький), пытается закрепить джаз в «низовых» видах искусства, как кино. Соллертинский здесь лишь констатирует уже утвердившийся отрицательный факт нашей художественной практики и пытается как бы «теоретически» оправдать этот факт. Наоборот, мы должны всеми усилиями преодолевать гармошечно-джазовой подход к звуковому кино. Правда, гармошкой и джазом композитор и режиссер добиваются наиболее быстрого, легкого, «популярного» разрешения стоящих перед ними задач, но это такое разрешение, которое задерживает



Засл. арт. А. Дикий
в фильме «Восстание рыбаков»
Режиссер Эрвин Пискатор

дальнейший рост и развитие звукового кино.

Картина «Одна радость» Преображенской (музыка Варламова) является худшим типом картины, построенной на самом отсталом и низкопробном музыкальном материале. Это типичный пример того, как не следует писать музыку к кинокартине. «Одна радость» повторяет худшие традиции музыкальной практики звукового кино. Она вбирает в себя всю ту бытовую музыку, которую давно уже революция смела. Музыка «Одной радости» не только не организует сознание советского зрителя и слушателя, но она рассчитана на удовлетворение самых отсталых музыкальных вкусов.

Так, композитор для музыкальной характеристики Наташи — редактора газеты — не находит ничего лучшего, как самый обыденный и трафаретный городской мещанский романс; заунывным романсом под аккомпанемент гитары автор вводит нас в деревню (текст: «Пропали золотые денечки» (?!); песни рабочих Онекстроя не что иное как музыкальная «вампука»; в столовой Онекстроя вводится почему-то джаз; джазом начинается сцена с инженером Самойло, а затем жанровая певица Юровская выступает со своим эстрадным репертуаром «жестокого» романса; пляски и колхозный праздник деревни заканчиваются типичной «блатной» песней с припевом «ай, ай, ай» (?!). Композитор очень неумело прибегает к некоторым оперным приемам музыкальной характеристики. Так, Смородa вспоминает Наташу под музыку ее мещанского романса, который почти везде исполняет роль как бы «лейтмотива». В результате музыкальное оформление «Одной радости» представляет в целом весьма безрадостную картину унылых беспросветных романсов в духе Вертинского, разухабистых «блатных» песен, джазов и наконец подкрашенных красным текстом псевдотрудовых рабочих песен.

Музыка к картине «Анненковщина» (композитор Астрадинцев) и к картине «Дезертир» (композитор Шапорин) не представляет собой исключения. Ее роль в этих картинах сведена до минимума. Джаз и фокстрот — неизменные спутники ресторанных эпизодов, имеющихся в картинах, гармошка — деревни, военный марш — белых банд и т. д. И такими ограниченными приемами исчерпывается роль музыки в них. Правда, в «Анненковщине» композитор пытается внести симфонический элемент в изображения некоторых сцен и эпизодов картины (например эпизод с деревенской девушкой в поле), но эти попытки не обладают значительным художественным качеством и носят черты эклектизма.

Музыка в звуковой картине «Конвейер смерти», написанная композиторами Ряузовым и Н. Крюковым, также не отличается особой оригинальностью и осуществляется в основном в том же натуралистическом плане, как и в большинстве звуковых картин. «Конвейер смерти» открывается фашистским шествием, сопровождаемым тупым щегольским солдафонским маршем. Следующий музыкальный эпизод — игра безработного старика на флейте. Этот момент в смысле раскрытия музыкой идейного и эмоционального содержания данного эпизода картины является, пожалуй,

наиболее удачным и художественно правдивым. Композитор Ряузов достигает здесь простыми музыкальными средствами — одноголосой флейтовой мелодией — большой впечатляющей силы. Звуки флейты, раздающиеся ночью в опустевших улицах рабочего квартала, дополняют картину быта, полного нищеты и голода.

К сожалению, этот эпизод в картине является единственным, находящим соответствующее художественное выражение в музыке. Дальше художественное качество музыки в картине резко снижается и за исключением одного момента — сна Лиззи — не выходит за рамки установившейся в звуковой картине трафаретной музыкальной практики.

Сон Лиззи сопровождается музыкально-поэтической картинкой, написанной в духе «весенних» романтических музыкальных пьес скандинавского композитора Синдинга. Хотя музыка эта не оригинальна, все же она соответствует и музыкально дополняет эпизод.

Следующий эпизод открывается шарманкой. Мотивы шарманки звучат почти непрерывно и заполняют целую часть картины. Если бы шарманка была использована только как штрих в изображении отдельных сторон быта рабочего квартала, то в этом не было бы ничего порочного. Но повторение шарманки и ее место в большом количестве эпизодов картины непомерно возросло. Местами она настолько противоречит драматическому кинодействию, что становится явно антихудожественной и мешающей художественному восприятию картины. Такой момент, как трагическое зрелище отравившейся газом безработной семьи, снова сопровождается назойливыми звуками шарманки. А ведь этот момент, при серьезном, углубленном и творческом подходе композитора к своей задаче, мог бы сделаться объектом музыкальной трактовки его в инструментально-симфоническом плане. Этот эпизод как раз является одним из тех драматических и напряженных моментов в картине, когда главным толкователем идейного и эмоционального ее содержания должна, естественно, сделаться симфоническая музыка.

Следующие эпизоды — в белогвардейском кабаке и у подъезда ресторана, му-

Эмигрантский кабачок
Кадр из фильмы «Конвейер смерти»

Режиссер
И. Пырьев

зыка к которым написана Крюковым— ограничиваются натуралистической музыкальной иллюстрацией, что приводит к своеобразному смакованию разухабистой музыки джаза.

Особо следует остановиться на музыкальной характеристике, которую композитор Ряузов дает коммунистам — красным фронтовикам. Песня красных фронтовиков агитпропбригады является абсолютно неудавшейся попыткой создания боевой революционной массовой песни. Особенное недоумение вызывает она еще и потому, что, отталкиваясь от ритмических и мелодических приемов «Красного Веддинга» Эйслера, Ряузов не создал качественно новой песни, и у него фактически получилась имитация песни Эйслера.

В заключение необходимо отметить, что в целом музыка в звуковой картине «Конвейер смерти», за исключением одного-двух эпизодов, не поднимается над обычным, пока еще невысоким идейно-художественным уровнем музыкальной интерпретации звуковых кинокартин.

В смысле художественной иллюстрации музыкой драматического кинодействия звуковое кино до сих пор несомненно не представляет собой шага вперед по сравнению с немой кинокартиной, демонстрируемой в кинотеатре с небольшим, но хорошим оркестром.

Из изложенного видно, что творческая рецептура композитора кино весьма несложна. Кинорежиссер и композитор не ставят пока перед собой задачи такого отображения на специфическом языке музыки — звуках — идейного или психологического содержания картины, которое не снижало бы художественного качества музыки и оставалось бы всегда на высоком художественно-творческом уровне.

Итак, основная задача внедрения музыки в звуковое кино состоит не в простенькой музыкальной иллюстрации или в натуралистическом воспроизведении бытовой музыки, а—в переводе на язык музыки драматического кинодействия — в симфонически-оперном, в инструментально-вокальном его истолковании. Это однако не означает, что звуковое кино должно стать экранизированной симфонией или экранизированной оперой. Если звуковое кино идет по пути к высшему синтезу искусств, — а оно неизбежно в своей дальнейшей эволюции должно притти к нему, — то это предполагает гармоническое сотрудничество или слияние в нем трех основных искусств — драмы, музыки и кино.

Роль музыки в звуковом кино не может существенно отличаться от роли музыки в драме. Величайшие художники прошлого, и в частности драматурги, всегда обращались к музыке как к одному из основных искусств, необходимых для осуществления идей синтетического художественного произведения. Так, Гете в тексте трагедии «Эгмонт» вставляет две прекрасные песни Клерхен, а в заключении трагедии требует окончания ее «победной симфонией». Этим он однако не удовлетворялся. Нередко он сам брался за сочинение музыки к его театральным постановкам в Веймаре. Он отлично понимал роль музыки в театре и особенно оперной музыки, в которой больше всего ценил хор. Об этом говорят его собственные многочисленные хоровые наброски в музыкальных поэмах и трагедиях («Фауст»). Драматический театр однако, в силу целого ряда специфических особенностей драмы, предоставляет незначительное место музыке, и ее роль в театре неизбежно остается второстепенной, ибо при усилении музыкального, инструментально-вокального элемента в драме последняя постепенно перерастала бы в оперу. Совсем иное дело в звуковом кино. Оно представляет более широкие возможности для участия в нем музыки, в такой же мере как оно в состоянии включить в себя основные элементы драмы — драматического монолога и диалога, не превращаясь ни в оперу ни в драму и всегда оставаясь звуковым кино.

Наиболее яркими классическими образцами применения музыки в драме является музыка Бетховена к трагедии Гете «Эгмонт» и музыка Бизе к пьесе Додэ «Арлезианка». По этому, в основном, пути и должно итти проникновение в звуковое кино музыки. Но звуковое кино, как более гибкая художественная форма и более чем драма, открывает широкие возможности участия в нем музыки. Так, в звуковом кино не только возможно использовать некоторые элементы симфонической музыки, отведя ей основную роль толкователя идейно-эмоционального содержания звуковой кинокартины, но также и элементы

оперной музыки и вокальной музыки, в виде сольного пения, хора, ансамбля, песни и т. д. По этой линии, по линии внедрения в звуковое кино элементов вокальной музыки, немцы пошли уже далеко вперед. Особенно ценным является использование в звуковом кино сольного и хорового пения. Это возможно осуществить как по линии использования классических образцов вокальной и оперной музыки, так и по линии советского музыкального творчества.

Особенное значение приобретает в звуковом кино использование массовой песни. С помощью кино она сможет приобрести широчайшее распространение среди трудящихся масс. Музыкальная практика звукового кино до сих пор дала больше отрицательных, чем положительных результатов в этом отношении. Так, через кино нашли широкое распространение и сделались, к сожалению, популярными всевозможные песни хулиганского легкого жанра («Путевка в жизнь»), мещанского городского романса («Златые горы», музыка Шостаковича) и т. д. Через звуковое кино однако возможно популяризировать как лучшие песенные образцы классического музыкального наследства, так и революционные и пролетарские песни советских и зарубежных революционных композиторов.

Звуковое кино пока находится в первой стадии своего развития. Оставаться на этой первой ступени мы не можем и не должны. Социалистическое строительство ставит перед всеми искусствами, и в первую очередь перед звуковым кино, величайшую задачу создания большого искусства, достойного нашей эпохи. В звуковом кино это возможно только в плане создания художественно полноценного синтетического искусства. А это возможно лишь при условии одинакового сотрудничества всех трех искусств: музыки, драмы и кино. Поновому в связи с этим встает и вопрос о художнике. Звуковое кино—не что иное как музыкальная кинодрама, заснятая на кинопленке. Поэтому создание музыкальной кинодрамы уже возможно при ближайшем гармоническом сотрудничестве трех художников: композитора, драматурга и кинорежиссера, при обязательном владении каждого из них спецификой всех трех искусств. До сих пор кинорежиссер являлся основным создателем звуковой картины и по своему усмотрению привлекал в помощь работников других искусств. При дальнейшем развитии звукового кино эта его односторонность, разумеется, должна быть устранена. Музыка и драма стучатся в двери звукового кино. Они в нем должны занять прочное место. Только тогда мы создадим подлинное и художественно полноценное синтетическое произведение искусства.

Первомайский марш. Кадр из Союзкинохроники

Опер. Б. Игнатович

Ренэ Клэр

Э. АРНОЛЬДИ

1. ТЫСЯЧА ДЕВЯТЬСОТ ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ГОД

Тысяча девятьсот девятнадцатый год. Франция, разоренная победоносной войной, протрезвившаяся после угара империалистической войны. Хаос хозяйственный, хаос валютный, хаос в головах людей, разочаровавшихся в войне, лишившихся ориентировки, вышибленных из жизни. Рухнули привычные устои мелкособственнического благополучия. Покосился весь мир, покоившийся на этих устоях. Что же дальше?

Дальше — мрак неизвестности. Все сгнило до очевидности. Поднимался рабочий класс. Раскаты октябрьской революции разнеслись по всему миру. Победоносная французская армия благословлялась «спасителем отечества» Клемансо на интервенцию. Победоносная французская армия растаптывала Рур. Резкой чертой разделился мир: одряхлевший капитализм — с одной стороны, с другой — революционный пролетариат.

Мир капитализма раздирался внутренними противоречиями. Очевидным стал антагонизм между интересами крупного капитала и мелкой буржуазии. И мелкобуржуазные интеллигенты выступили со своим протестом, поворачиваясь спиной к господствующему классу.

С бунтарской запальчивостью набросились они на все почтенное и достопочтенное капиталистического мира. Это они со своих левых и самых левейших позиций заявили, что никакая воинствующая печать не помешает им считать «победоносного» генерала Фоша мистификатором, а президента Вильсона — идиотом. Это они кричали: «Все ваши газеты врут. Их надо читать не с первой страницы, а с последней, — рекламная ложь объявленческой литературы менее цинична, чем все ваши передовые статьи».

«Самые левые» называли себя дадаистами.

Пестрая помесь бунтарского всеотрицания с тенденциями к подлинной революционности разрушения эксплуататорского мира составляла их убеждения. В плане революционности они больше говорили, в плане всеотрицания—били посуду в богемных кабачках, устраивали драки и кошачьи концерты в «храмах искусства». Они искренне верили в свою революционность и заверяли в ней других. Впрочем, среди них действительно были и подлинные революционеры. Это ни в коей мере не помешало многим другим из них сделаться через несколько лет энтузиастами католичества.

Это о них, уже несколько лет спустя, Анри Барбюс сказал:

> «По правде говоря, их революционная деятельность до настоящего времени проявлялась только в публичных выступлениях очень сомнительного свойства и в мальчишестве, недостойном идей, о которых они говорят. По их широковещательным манифестам трудно судить об их художественной программе. С другой стороны, совершенно невозможно судить об этой программе по литературным произведениям их лидеров, произведениям, которые, повидимому, имеют очень мало общего с превозглашенными агрессивными намерениями» [1].

Первые произведения творчества дадаистов и прочих «непримиримых» ставили себе задачей разрушение и «ассенизацию», т. е. очищение от «хлама старого искусства», против форм которого они

[1] «Октябрь» 1927, май, стр. 188. Речь идет уже о сюрреалистах.

выступали прежде всего. Ибо разрушение форм разбивало ту идеологию, которую эти формы выражали. Но это не было похоже на ту «корректную разрушительность», которой предавались несколько позже американские новаторы. Здесь шло подрубание корней, причем делалось все из бунтарской нигилистичности.

Франсис Пикабиа, с которым мы еще будем встречаться, нарисовал изображение святой девы в виде чернильной кляксы. В дадаистическом салоне, где этот художник выставлял свои картины, рядом с ними были подвешены подтяжки и автомобильный рожок. Тут же висели картины других дадаистов, вперемежку с резиновой перчаткой, велосипедным колесом, кухонной рухлядью, тюбиками зубной пасты. Марсель Дюшен нарисовал леонардовскую Джиоконду с маленькими, лихо закрученными усиками. Джорджио Кирико изображал на своих полотнах комнату, в которой помещались альпийский глетчер, кровать, античный портал, кухонный стол и детали античной архитектуры. В этом заключался протест против установленных норм искусства. Этим демонстрировалась оторванность искусства от жизни.

Разрушительная сила левых художников служила выразителем того протеста против существующей действительности, которым были преисполнены радикально настроенные слои мелкой буржуазии, разочарованной в крупно-капиталистической системе. Но неясно было, что̀ они хотели поставить на место разрушаемого.

Дадаисты и другие «непримиримые» развивали большую активность. Они устраивали скандалы с драками. В своих журнальчиках они подвергали осмеянию все святости буржуазных традиций. Они группировали вокруг себя все наиболее задорное, драчливое, недовольное, протестующее.

В 1919 году в числе «непримиримых» мы видим молодого человека, поколения империалистической войны, юность которого прошла под грохот фронтовых пушек и истерические выкрики шовинистического угара, поколения, входившего в жизнь с нигилистическим озорством, скептически смотревшего на крушение устоев, на которых покоилось благополучие их родителей.

Звали его Ренэ Клэр.

II. КОНСЕРВАТОРЫ

Нам мало известно о литературной деятельности «непримиримого» Ренэ Клэра, его работе в «Энтрансижан», где он начал карьеру журналиста. Его талант художника слова только начинал развиваться, позже найдя себе применение в интересных сценариях, которые были им написаны для собственных постановок. Романы Ренэ Клэра («Адамы», «Королева стали»), написанные им в 1925—26 годах, не оставили заметного следа в современной французской литературе. Они показывали сюрреалистические тенденции в его творчестве и влияние кинематографии на литературу.

С 1921 года Ренэ Клэр начинает работать в кино.

Французская кинематография того времени, как и другие искусства, разделилась на два лагеря: консерваторов и новаторов.

Консерваторы, вроде Луи Фейяда и Жака де-Баронселли, продолжали традиции довоенного кинематографа. Фейяд ставил авантюрные ленты массового масштаба, густо сдобренные слезоточивым сентиментализмом. В его картинах сочетались установки французского бульварного романа, желтые обложки которого как нельзя лучше характеризовали его внутреннее содержание, с достижениями американской многосерийной авантюрно-детективной фильмы. Фейяд был ведущим режиссером мелкобуржуазного мещанства и продолжал инерцию приключенческого кинематографа военных лет. Он занимал правофланговые позиции среди консерваторов, служа делу одурачивания зрительских масс пошлыми фильмами нездоровой авантюрности. Веяния «высокого искусства» вносили в кинематографию художники типа де-Баронселли. Они мало чем отличались от своих довоенных предтеч вроде когда-то «великого» Роберта Капеллани или режиссеров Лебаржи и Кальмед. Роберт Капеллани составил целую эпоху во французском кино своими инсценировками произведений классической литературы. Де-Баронселли продолжал те же традиции честного переложения литературного произведения в кадры фильмы, только в более высоком техническом качестве. Это был кинематограф консервативной буржуазии, выражавший интересы и

вкусы средних кругов господствующего класса.

Правое крыло французской кинематографии было реакционным и эпигонским. Оно клонилось к упадку, его идейная сторона была выхолощена. Его художественная сторона покоилась на старых традициях, упиравшихся в довоенное кино. Его творческие силы были скудны и бесплодны и соответствовали бесплодности загнивавшего класса, который их питал.

Но помимо духовного оскудения французская послевоенная кинематография страдала от материального оскудения. И эта экономическая база художественного кино играла во всем его развитии чрезвычайно важную роль.

До империалистической войны французская кинематография доминировала на европейском рынке. Германия, Англия, Италия были захвачены французским капиталом и не имели сил и средств бороться с ним. Россия эксплуатировалась как колония. Только Америка сдерживала натиск французского производства, оградившись защитительными таможенными барьерами. Однако Америка варилась в собственном соку, ее выход на европейский кинорынок был незначителен и конкурентом для Франции она не была ни в коей мере.

Война перемешала и перепутала все. Мобилизация химической, оптической и механической промышленности для работы на военные нужды нанесла чувствительный удар кинематографии. Рынок сузился: часть стран-потребителей оказалась в стане врагов, вывоз в союзные страны затруднился в весьма сильной степени. Капиталы отхлынули из кинематографии, инвестировались в выгодные военные поставки.

С окончанием войны французское кино оказалось у разбитого корыта. Ростовщические наклонности французского капитала проявились с максимальной очевидностью: он уходил в прокат иностранных фильм, предпочитал верную наживу на чужом продукте риску собственного производства.

Собственное производство чахло и хирело.

В 1923 году из США было ввезено во Францию 4 миллиона футов фильм, в 1925 году — 14 миллионов футов. В 1924 году во французском прокате было выпущено 68 полнометражных фильм собственного производства и 589 — американского. Начинающаяся затем борьба с американской экспансией хотя и дает результаты, но приносит мало пользы для французского производства. Количество ввозимых из Америки фильм из года в год начинает падать: 1925 год—577 фильм, 1926 год—444, 1927 год—368. Место вытесняемой Америки быстро начинает занимать Германия: 1924 год—20 фильм, 1925 год—29, 1926 год—33, 1927 год—30. Французская продукция остается в среднем стабильной: 1925 год — 73 фильмы, 1926 год — 55, 1927 год — 74. Таким образом общее положение продолжало оставаться без перемен.

Производство хирело и его продукция в среднем была низкокачественной. Консервативные художественные силы не способны были его поднять. Они себе представляли только один путь борьбы с американской конкуренцией — делать такие же фильмы. Ничего другого они придумать не могли. Но это было неосуществимо для разоренного французского производства. Это было ему не по-карману. Под «американизмом» в кино французы разумели пышность, богатство постановки, огромные массовки, грандиозную декоративность.

Вспомним, какую американскую кинематографию знали в это время французы. Это был золотой век мелкобуржуазной классики. Это был кинематограф Давида Гриффитца и Томаса Инса. На первом плане был Дуглас Фербэнкс, а за ним, высоко оцененные главным образом новаторами, шли Мак Сеннетт и Чарли Чаплин. И конечно импонировали не последние. Даже в 1925 году Муссинак в своей книге «Рождение кино» не упоминает Джемса Крюза, Сесиль де Милля, Бэстера Китона, Малькольм Сент-Клэра, Штрохейма. Они были еще неизвестны.

Но французам был знаком Мак Сеннетт, а это означало, что им были известны истоки новаторства американского кино.

III „АВАНГАРД"

Консерваторам противустояли новаторы.

Новаторство — их наиболее общий признак. Общий и — расплывчатый. Их объединяли стремления к новому, к об-

новлению киноискусства, поиски новых методов выразительности. И они объединились в «Авангарде» — организации, группировавшейся вокруг кинотеатра «Старая голубятня», отказавшегося от погони за коммерческими эффектами и демонстрировавшего исключительно высококачественную кинопродукцию. «Авангард» постепенно становился авангардом французской кинематографии. В этой ассоциации объединялось все передовое, творчески наиболее сильное, одаренное.

Но все это нам еще абсолютно ничего не говорит. По существу же «Авангард» был настоящим ноевым ковчегом, в котором собралось по семь пар чистых и нечистых для спасения от тонущей французской кинематографии, проклятой за грехи. Мы увидим здесь мелкобуржуазных нигилистов Ренэ Клэра и Кирсанова. Рядом с ними мирно ужились такие реакционеры как Жак Фейдер и Раймонд Бернар, тоже попавшие в новаторы как художники способные, талантливые и понимавшие, что иные времена требуют иных песен, новых методов воздействия. Даже Леонсперре, который годился в сподвижники Фейяду, присоединился к «Авангарду». Выразители мелкобуржуазной деградации, как Марсель Л'Эрбье и лирик Жан Эпштейн, уместились тут же. И в центре мы видим Абель Ганса, ветерана французского кино, двигающегося к позициям националистического ренесанса.

Отцом «Авангарда» был Луи Деллюк, его теоретический вождь.

«Авангард» объединял таким образом весьма разнородных художников, художников буржуазных, но самых различных направлений и интересов. Все они понимали, что старые методы лишились своей действенности, требовали радикального обновления. Но делал это каждый для своих целей. Один заострял свое оружие защиты господствующего класса, другой искал средства ниспровержения старого искусства и боролся за радикальное оружие для выражения своих оппозиционных идей. Была в «Авангарде» и почва для революционизирования, для вызревания подлинно-революционных тенденций мелкобуржуазных художников.

Но в основном «Авангард», объединяющий буржуазных художников, был источником формальной революционности, инициатором поисков новых форм, и на этом базировалось его новаторство.

Творчески выдохшиеся консерваторы не видели горизонтов дальше американских образцов. Авангардисты были дальновиднее и более жизнеспособны. Если для консерваторов нищета французского производства была непреодолимым препятствием, то для новаторов она служила исходной позицией. Они брали условия действительности такими, какими они были, и к ним применялись. Раз нет средств, значит надо создавать такую кинематографию, которая в средствах не нуждается.

Посмотрите теоретическую литературу авангардистов. Везде и всюду говорится о торгашестве французского производства, о финансовых проблемах. Это — их больное место. Присмотритесь к их творческой практике. Ее пронизывает основное начало — экономность. Минимальными средствами — материальными и художественными — достигнуть максимального эффекта. В одной декорации, простой, как забор, разыграть целую фильму. Перенести центр тяжести снаружи внутрь, заставить играть натуру. Вот вопросы, над которыми бились авангардисты.

IV. УЧЕБА У „КЛАССИКОВ"

Ренэ Клэр начал кинематографическую карьеру у Фейяда. С ним он прошел производственную учебу, здесь он получил профессиональную квалификацию. На двух пошлых и шаблонных фильмах Фейяда — «Сирота» и «Парижетта» — познал он незамысловатые высоты тогдашнего киноискусства.

В 1922 году он переходит к де-Баронселли в качестве помощника и принимает участие в постановке фильм «Полночная тревога» и «Любовь». Новый учитель Ренэ Клэра отличается большим художественным вкусом, попытками проявить независимость в творчестве, выйти из плена традиций. Ориентировка не на мещанскую толпу, а на квалифицированного буржуазного зрителя ставит его выше Фейяда.

Все же, для «непримиримого» это были плохие учителя, или вернее — Клэр был плохим учеником для них.

Примитивный натурализм, поверхностный показ явлений такими, какими

их увидит равнодушный наблюдатель, без всяких стараний вскрыть что-нибудь, освежить, вывести в новом свете, с новой точки зрения. Неуменье показать самого себя, свое «я», свои взгляды через создаваемое художественное произведение. Пошленькие сюжеты с набившей оскомину моралью, заезженные истины трафаретной буржуазной мудрости. Бедные, но гордые люди, невинные девушки, которых вводят в грех великосветские красавцы, черные злодеи, не знающие предела для своих гнусностей, светлые герои, жертвующие собою для блага ближнего... Вот, что увидел новичок в работе своих учителей.

Эти уроки не были напрасно потраченным временем. Они послужили директивным материалом для молодого кинематографиста, шедшего из кругов, чуждых этим мастерам, направляющегося в противуположную для них сторону. Четыре фильмы, поставленные с ними, были только точкой пересечения их путей. Он усвоил для себя с полной отчетливостью, что̀ ему не надо было делать. Он извлек пользу из полученного отрицательного урока. Может быть он еще не совсем точно знал, что̀ ему надо делать. Но от чего ему надо было отталкиваться — он узнал.

Ренэ Клэр из своей учебы извлек еще и другое, более важное — он научился технике кинематографического ремесла. И в этом ему следует воздать должное своим учителям. Они были людьми опытными, особенно Фейяд, который прошел многолетний практический стаж и впитал весь художественный арсенал прошлой французской, итальянской и американской кинематографии. В его работах сочетались итальянский сентиментализм с лаконичностью американского детектива. Ему были одинаково близки образы и Франчески Бертини и Пирл Уайт. Он умел хорошо снимать и лирические пейзажи и сногсшибательные трюки.

Это была энциклопедия кинематографического опыта. И как всякая энциклопедия — она была устарелой. Но она помогала подводить итоги.

V. ЛУИ ДЕЛЛЮК

На смену старому опыту шла новая теория, развивавшаяся параллельно новой практике. В них для Ренэ Клэра открывалась школа позитивного самообразования. Настоящими его учителями были Мак Сеннетт и Луи Деллюк, подводивший теоретическую базу под французскую новаторскую кинематографию.

Авангардисты прокладывали себе новые пути сквозь заросшую сорняком старую кинематографию. Им нужны были немедленные обобщения и принципиальные основы для дальнейшего движения. Теоретические обоснования были им насущно необходимы, потому что разрушение старого и построение нового одинаково требуют декларативного оправдания, отчетливого представления о происходящем.

Авангардисты создали большую литературу. Она писалась в первую очередь самими творческими работниками. К ним присоединялись литераторы, художники, критики, искусствоведы из близких левофланговых группировок. Книги, сборники и монографии, обзоры и рассуждения выходили одна за другой.

Подлинная природа основного ядра левофлангового мировоззрения сказалась на этой литературе. Она развивалась параллельно с дадаистическими и сюрреалистическими манифестами, была поверхностной, отличаясь яростностью в разрушении и неуверенностью в созидании, многословием импрессионистической неконкретностью. Другой она и не могла быть, так как она была зеркалом своих создателей.

Первый краеугольный камень авангардистской теории был положен Луи Деллюком книгой «Фотогения». Все дальнейшее исходило от нее, как от основного закона.

«Фотогения» — первая скрижаль ветхого завета формализма в кинематографии. В начале бе слово — и это слово было «фотогения». Авангардисты были формалистами, — этим с исчерпывающей полнотой определяется их философия и принадлежность к нисходящему классу. Их мышление было формалистично, их революционность — формальной. Но и формальная революционность сравнительно с реакционностью означает движение вперед. И фотогения Деллюка для своего этапа была фактором агрессивным.

«Фотогения» Деллюка — декларация прав кинематографа, хартия его вольности от театра и литературы.

Основной смысл «Фотогении» очень прост. Он сводится к тому, что надо хорошо снимать хорошо получающиеся на экране вещи. Здесь надо сделать поправку на состояние кинематографической техники в то время, в частности — во Франции, потому что в Америке и даже в Германии многое умели снимать лучше. Сесиль де Милль развивал собственную фотогению, а немецкие экспрессионисты достигли больших результатов в игре со светом.

Эту основную мысль нет надобности оспаривать. Но выводы деллюковской фотогении упираются в эстетическую систему, формалистичную по своему существу, идейно выхолощенную и в достаточной мере скудную. Формальная, внешняя сторона художественного явления выпячивается вперед, отодвигая его содержимое за пределы рассмотрения, как малосущественное.

Для окончательного уточнения теоретического лица «Авангарда», возглавлявшегося Деллюком, необходимо упомянуть еще об одном вожде буржуазного искусства. Это — Филиппо Томазо Маринетти. Он не входит в «Фотогению» готовыми цитатами. Он подразумевается и пользуется посредничеством Мака Сеннетта, воплощавшего в своей практике многое из идей отца футуризма.

В главе «Мюзик-холл» Деллюк говорит:

> «Может быть, чтобы работать, следовало бы почаще посещать мюзик-холл. Там можно многому научиться. Это — убежище фотогении. Свет и экспрессия — два искусства в большом почете в мюзик-холле. Самый мюзик-холл, во всем своем ансамбле — особое искусство».

И дальше:

> «Это — секрет, идущий к нам через Ламанш и еще через Атлантический океан. Ведь три или четыре номера Альгамбры (парижского мюзик-холла) являются порой настоящим открытием с точки зрения кинематографии».

И он перечисляет достоинства мюзик-холла: эксцентризм, схематическая экспрессия, обнаженная ясность.

Эксцентризм был маяком, ориентировавшим левобуржуазных художников. По нему держали руль дадаисты и др. мелкобуржуазные протестанты. Для кинематографа французских новаторов он был сущим кладом. Бунтарское всеотрицание находило себе наиболее эффектное выражение. Пренебрежение всеми условностями и традициями, нарушение установлений жизненного уклада находили выход в эксцентрическом искажении действительности. «Фотогения» Деллюка не являлась евангелием всеразрушения. Ее автор не принадлежал к крайним представителям авангардистов. Эстетство и некоторая пресыщенность делали его покровительственно-снисходительным к резвости «непримиримых». Он занимал позиции сдвинутого влево центра. Этим обеспечивалось его влияние на различные группировки внутри «Авангарда». Он побуждал к исканиям новых форм, формулировал отход и отказ от старой правоверной кинематографии, любовно лелея всякие новые всходы. Но он был скромен в своей агрессивности, стремился перекинуть мост к высотам классического буржуазного искусства, найти применение ему в сегодняшних условиях и сегодняшних формах.

Луи Деллюк разоблачал все порочное и обреченное во французском кино. Он понимал возможности фильмы и учитывал стесненность средств для их осуществления. Являясь теоретической главой авангардистов, он старался подавать и практические примеры. Его творческая деятельность служила убедительной иллюстрацией к теоретическим положениям, высказанным в книгах «Кино и К⁰», «Фотогения» и отчасти «Шарло».

Сценарии Деллюка собраны в книге «Кинодрамы». В ней напечатаны три сценария его постановок и один Жермены Дюлак.

Первое выступление Деллюка в качестве режиссера дало фильму «Тишина» (1920 год). Это была программная фильма, бившая по увлечениям пышными обстановками. В «Тишине» было одно действующее лицо, психологические переживания. которого заполняли всю фильму. С необычайной простотой и вместе с тем большой выразительностью доводился этим «киномонологом» (немым!) творческий замысел до зрителя. Экономная лаконичность характеризовала эту работу.

Другая его постановка, «Лихорадка» (1921 год), отличалась теми же качествами. Здесь все действие сосредоточивалось в одной несложной декорации, обыгранной и использованной едва ли не до предела возможностей. Количество титров было сведено к минимуму. Как и в «Тишине», основой являлась зрительная выразительность глубин психологических переживаний человека.

Тот же психологизм, выявляемый богато и разнообразно, отличает его фильму «Женщина ниоткуда». Остальные постановки, как «Черный дым», «Дорога Эрноа», «Наводнение», несколько слабее. «Черный дым» сам автор считал явной неудачей.

Творческая практика Деллюка показывает близость его к таким художникам, как Жан Эпштейн и Марсель Л'Эрбье. Он тяготел к меланхоличной лирике и полумраку, показывает налет экспрессионистических настроений. Все это относит его к авангардистскому центру.

Для Ренэ Клэра и других «непримиримых» Луи Деллюк указывал пути искания новых методов выразительности. Он был удобен тем, что с его позиций можно было итти в разные стороны, отталкиваясь от старого. И Ренэ Клэр пошел своим путем, отличным от делюковского.

Луи Деллюк недолго осуществлял теоретическое руководство «Авангардом». 21 марта 1924 года он умер 38 лет от роду. Но его высказывания и фильмы еще долго оставались живыми для многих авангардистов.

VI. „ПАРИЖ УСНУЛ"

Работа у Жака де-Баронселли не могла долго удержать Ренэ Клэра. Пути для самостоятельного развития ему были здесь закрыты. Впрочем никто не мог ему предоставить возможности делать то, что ему хотелось. Охваченный жаждой выявить свои замыслы, он в 1922 году пишет сам сценарий «Париж уснул» («Paris qui dort», — 1923) и собирает коллектив из людей, мало заметных, но способных, частью находящихся не у дел, частью не удовлетворенных своей работой в кино. Все они готовы итти на риск любительской самодеятельности. В числе их — Анри Роллан, Альбер Прежан, Мадлен Родриг, Марсель Валлэ, Милла Селлер, операторы Дефассио и Гишар.

Французская кинематография, скованная торгашескими интересами, пугливо препятствовала проникновению всего нового, творчески смелого. Молодым новаторам приходилось действовать вопреки производству, опираясь на собственные силы.

«Париж уснул» ставился если не совсем без денег, то почти без них. Все действие строилось на натуре, за единичными исключениями, и недостаток материальных ресурсов восполнялся изобретательностью.

Ренэ Клэр не решился сразу отрезаться от всех основ существовавшей кинематографии. «Париж уснул» сделан вполне реалистично на фантастическом сюжете, под который подводилось научное оправдание. От «непримиримого» в 1922 году можно было ожидать большего. Впрочем, первый шаг всегда имеет свои трудности. Как-никак, практическое ознакомление с кинематографом исходило от Луи Фейяда и Жака де-Баронселли. Даже Луи Деллюк, являвшийся в то время вершиной французского новаторства, не уходил от воспроизведения форм реальной действительности. Волна нового супрематизма в живописи только начинала достигать своих вершин, работы Викинга Эггелинга и Вальтера Руттмана в кино еще не заслужили прав гражданства. К тому же, крайняя абстракция произведений этих мастеров не могла найти полного отклика понимания и сочувствия у Ренэ Клэра. Его «непримиримость» взращивалась на почве победившей Франции, а не разделенной поражением Германии. «Непримиримость» различно понималась по ту и по сю сторону Рура.

«Париж уснул» — скорее всего гротеск. Он не дотягивает до эксцентриады. В нем много лиричности, статичного любования Парижем, как городом. Урбанизм Рэнэ Клэра проявился в примитивном, несколько наивном виде. В развитии сюжета наблюдаются противоречия, столкновения между тенденциями бессюжетности, ослабленной фабулы и элементами авантюрности, заострения действия. Здесь встречаются мироощущения мелкобуржуазного всеотрицателя с махиной старого наследия французского кинематографа. Борьба оканчивается в ничью.

Фильма начинается с показа пустынного Парижа... Город пуст. Людей нет.

Скверы, сады, уходящая в небо Эйфелева башня. Только телеграфист, дежуривший на станции Эйфелевой башни, пилот и пассажиры аэроплана остались бодрствующими во всем городе. Весь город в их распоряжении. Но все ведь относительно, и сокровища мирового города потеряли для них свою ценность. Они поднимаются на Эйфелеву башню, бродят по городу. Сон объял всех парижан молниеносно. Все застыли, схваченные сном в самых неожиданных позах. Самоубийца заснул в тот момент, когда собирался броситься в Сену, полицейский — когда схватил за руку убегающего преступника, лакей — когда откупоривал бутылку.

Неожиданный крик: «Спасите!» Обнаруживается еще один бодрствующий человек и выясняется причина, вызвавшая всеобщий сон. Полупомешанный профессор изобрел лучи, усыпляющие сразу всех. В сферу действия лучей не попали вершина Эйфелевой башни и летевший аэроплан. Это объясняется зрителю мультипликационной диаграммой. Свою дочь профессор запер, чтобы она не помешала его опыту. Ее крик и привел к разъяснению тайны. Первая половина фильмы, показывающая спящий Париж, полна лирического настроения, любования городом, эффектной игрой конструкции Эйфелевой башни. Вторая половина дает резкий перелом в сторону гротеска, вводит элементы фабульности с отдельными проявлениями авантюрности.

В фильме «Париж уснул» ясно выступает наружу двойственность его автора, внутренняя борьба, неуравновешенность и неустойчивость мировоззрения. Это— постановка вопроса и поиски решения, поиски выхода. Фильма сильно отличается от всего, показанного французским кино. Глаз объектива смел и стремится экспериментировать. Опыт с размножением одного кадра эффектен, но технически выполнен с недостаточной чистотой. Весь замысел остроумен, но далек от эпатирования. «Париж уснул»— смелый шаг вперед, но только один шаг отделяет его от всей остальной французской кинематографии.

VII. „АНТРАКТ“ и „ПРИВИДЕНИЕ МУЛЕН-РУЖА“

Успех первой фильмы сразу сделал молодого режиссера известным. «Париж уснул» прошел по экранам всего мира с большим коммерческим эффектом. Во Франции он неоднократно возобновлялся в прокате и три года спустя после премьеры еще собирал зрителей в залы кинотеатров.

В следующем году после выпуска фильмы «Париж уснул», в 1924, появляются две новых работы Ренэ Клэра. Сперва «Антракт» («Entr'acte»), потом «Привидение Мулен-Ружа» («Le Fantome de Moulin-Rouge»).

Появление этих фильм относится к трудному времени. Победа Франции над Германией была пирровой победой. И здесь сказались ее результаты. В Германии начался процесс восстановления, германский капитализм входит в период относительной стабилизации. Франция расплачивалась за победоносное окончание войны и погружалась в мрак инфляции и полного обнищания.

Настроения менялись. Действительность отталкивала художников в мир «абсолютов» и абстрагирования. На экранах появляется «Механический балет» художника-живописца Фернанда Лежэ. Это — «абсолютизм» Эггелинга и Руттмана в ином качестве. Лежэ не доходит до предела разных «вертикально-диагональных симфоний» крайнего геометризма германских художников, а ограничивается орнаментальной игрой натюрмортов. Это, впрочем, не меняет основного смысла его произведения.

В «Механическом балете» фигурируют части машин, бутылки, части манекенов, обувь, шляпы, люстры и тому подобное. Все это движется в орнаменте, слагающем кадр, ритмизируется в быстром монтаже. Есть в этой фильме и люди, но взятые чисто-орнаментально, например часть лица, женщина, снятая в бесконечном восхождении по лестнице сквозь искривляющую призму.

«Антракт» имеет аналогии с «Механическим балетом», меньше — с Эггелингом и Руттманом. Сценарий написан Франсисом Пикабиа, художником шведского балета. Очень важный факт отличает работу Ренэ Клэра и Пикабиа от немецкой абсолютной фильмы: большая жизнерадостность, проявляющаяся через иронию эксцентрического всеотрицания. Эта жизнерадостность, исходящая из источников биологического жизнеприятия, является одной из весьма характерных черт в творчестве Ренэ Клэра. Порой он делается едва ли не идеологом

пира во время чумы. Как герои «Декамерона», удаляется он от социальной действительности, чтобы провести в насмешках над всем миром дни гибели и гниения. В изощренном эстетизме, эксцентричности и экстравагантности забыть все окружающее!

В «Антракте» выявился «непримиримый» Ренэ Клэр, дерзко осмеявший традиции кинематографии, смешавший в одной коротенькой фильме издевательства над канонами искусства с эксцентричными искажениями действительности.

В «Антракте» показаны приключения покойника. С бешеной быстротой удирают похоронные дроги от мчащихся во всю прыть провожающих. Крыши, перевернутые вверх дном, преломленные призмой улицы с поднявшимися под углом в 45° тротуарами, балерина, снятая снизу рапидом, надувающиеся воздухом болванчики чередуются в ритмичном монтаже. Убийства, вызывающие хохот, люди с револьверами в руках, расчлененные на отдельные моменты движения, пародия на все сюжеты и преодоление всяческой сюжетности.

«Антракт» представлял собой нечто вроде фиксации на пленке некоего «свободного полета фантазии», свободного ассоциирования реальных и полуреальных мыслей так, как они могли бы возникать в человеческом сознании. Построение фильмы базируется на принципах работы Фернанда Лежэ, в своих выступлениях в печати говорившего «о вредности сценария», о сюжете, как факторе, тормозящем развитие кинематографии, и т. п. Деллюковская фотогения бралась в собственных крайних выводах, отбираемый для фильмы съемочный материал делался самоцелью.

Следующая работа Ренэ Клэра — «Привидение Мулен-Ружа» — прямыми связями исходит из «Антракта». Разница только в том, что в этой фильме он дальше отходит от Фернанда Лежэ в частности, и абстрактной фильмы — вообще. Здесь эксцентриада пронизывается стройным, последовательным движением развития сюжета. В нем много фельетонности, еще больше — наплевательства на традиционную кинематографию. И вместе с тем фильма блещет подлинной кинематографичностью, уменьем использовать возможности техники не столько в плане выдумки новых съемочных трюков, сколько в новом и интересном использовании давно известных.

Содержание фильмы сводится к следующему.

Готье, редактор газеты, располагает документами, компрометирующими бывшего министра Вэнсана. Он шантажирует Вэнсана и требует за документы руку его дочери Ивонн. Ивонн любит молодого депутата Жюльена Буассель, но для спасения чести отца жертвует собой. Отвергнутый возлюбленный ищет утешения в кабаках. Однажды в Мулен-Руж таинственный незнакомец предлагает излечить его от огорчений. Буассель соглашается. Через несколько дней по Парижу разносится известие о внезапном бесследном исчезновении молодого депутата. А неделю спустя начинаются таинственные явления: на глазах у всех исчезают вещи из раздевальни Мулен-Ружа, а на тротуарах появляются цилиндры, леонардовской «Джиоконде» невидимой рукой подрисовываются усики и т. п. Готье поручает своему репортеру Жаку Дору расследовать дело. Дор проникает в квартиру доктора Уиндоу, где и обнаруживает труп Буасселя. Доктор объясняет, что это не труп, а только материальное тело, из которого ушло астральное: оно бродит по Парижу.

После ряда приключений Буассель благополучно водворяется в свое тело. Он женится на Ивонн, а Жак Дор избивает подлого редактора.

«Привидение Мулен-Ружа» совершенно откровенно пародирует классические схемы авантюрно-детективной фильмы. Введение астрального тела в действие обращает все в комедию, позволяет развернуть эксцентриаду и злую издевку над всяческими мистиками. Блестящая режиссерская работа делает фильму захватывающим зрелищем и спародированная гриффитовская концовка, несмотря на комизм, держит зрителя в большом напряжении.

В «Привидении Мулен-Ружа» эксцентризм достигает своего апогея. И «Джиоконда» с усиками демонстрирует триумф «непримиримого» Ренэ Клэра, завершающего в этом фильме былые мечты дадаистов.

(Окончание следует)

Королевы, чистокровные американцы и пещерные люди

Ру МЭНКЭН

По американским экранам пробежали в 1934 году сотни миль разнообразных фильм. Это было бегство от кризиса и депрессии. Кинорежиссеры, теперь объединенные более, чем когда бы то ни было, под верховным покровительством Национального банка Чэйз, в прошлом году поглотившего почти всю кинопромышленность [1], с удивительным единодушием ухватились за правую тематику. Великолепный технический аппарат Голливуда — длинный хвост динозавра, который приставлен к маленькой головке, набитой убогими идеями, затасканными эмоциями и тоскливым романтизмом — вступает в новый период унификации продукции. Новый 1934 год принес с собой удобочитаемый календарь, в котором миллионные расходы на исследовательские лаборатории по акустике, микрофонам, химии света и записи звука начинают принимать отчетливую форму, и внешне хаотическая, безалаберная, чисто-развлекательная категория постепенно превращается в определенный метод, который, хотя и опирается на беспредметную развлекательность, по существу является пропагандой, порожденной сознанием встревоженной буржуазии.

Никогда раньше люди, близко стоящие к американскому кино, так ясно не выражали свои побуждения и так четко не формулировали свою идеологию, как в этом году. Филипп Линдсей, известный работник кино, участвовавший в качестве консультанта-историка в постановке боевика «Частная жизнь Генриха Восьмого», пишет:

> «Нам слишком близко пришлось столкнуться с корявой, пошлой и суровой действительностью, нас мучат воспоминания о последней войне, нас пугает угроза будущей войны, мы пошли в кино для развлечения, для вдохновения, для радости, а вышли оттуда, возмущенные и немного пристыженные нашей культурой. Но в будущем нам покажут великие достижения человека прошлого, мы увидим героические деяния и чудесных женщин, и узнаем, что наша культура выросла не на пустом месте, что она не является «системой эксплуатации», как называют ее, против исторической очевидности, коммунисты, и что на протяжении всех столетий человек стремился вперед... Вот для чего нужны нам исторические фильмы... Исторические фильмы... вернут нам чувство чести и порядочности... Исторические фильмы окрасят нашу тусклую жизнь... Сейчас нам дозарезу нужна романтика. Наши теперешние мысли о тщете всего земного наполовину объясняются недостатком в этих старых ценностях, которые человек создавал и накапливал веками».

Мысли Филиппа Линдсея показательны, ибо сейчас все крупные ателье Голливуда претворяют их в жизнь с небывалым единодушием и последовательностью. Так например в этом году кино возродило семь королев для «развлечения» американцев. Победонос-

[1] Открытое письмо Национального банка Чэйз, напечатанное в журнале «Голливуд спектейтор» от 20 января 1934 г., фактами и цифрами доказало, что вся американская кинопромышленность фактически принадлежит этому банку и контролируется им.

ное шествие истории через портал Голливуда открывает К л е о п а т р а (Клодетта Кольбер). За ней следуют М а р и я С т ю а р т (Элен Хэйс), К р о в а в а я к о р о л е в а (Марлена Дитрих), к о р о л е в а Е л и з а в е т а Катрин Хэпберн), к о р о л е в а Х р и с т и н а Ш в е д с к а я (Грета Гарбо), Е к а т е р и н а В е л и к а я (Елизабет Бергнер) и М а р и я-А н т у а н е т т а (Норма Шерер). Для изображения этих семи королев истории были выбраны семь королев кино 1934 года, и каждая из этих королев, усвоив королевские манеры при дворе и в будуаре, принимая величавые позы и сладострастно нежась, способствует толкованию истории, раскрывает «старые ценности», которыми так восхищается Филипп Линдсей.

Эти семь «королевских» фильм конечно не снисходят до реалистического изображения королев. Они не слишком придерживаются исторических фактов. Об этом позаботились люди типа мистера Линдсея, задача которых — заново писать для кино историю, такую, какой она должна была быть. Ведь это было бы до последней степени дурным тоном, если бы все эти семь королев, начиная от 63-го года до нашей эры и кончая XVIII веком, оказались сестрами по эксплуатации, четвертованию, обезглавливанию крестьян, по подавлению крестьянских бунтов, которые, по «странной» случайности, нередки были в царствование всех этих королев. Королевы созданы для любви и поцелуев, для приказаний и повиновения, для войн и рыцарства, для труб и фанфар, для гобоев и придворных дам. Начало этому голливудскому «мировоззрению» положил режиссер «Королевы Христины», Рубен Мамулиан. В своей области он идет по стопам Шпенглера, основателя новой «моральной истории». Мамулиан и Шпенглер спасли Голливуд от опасности реализма, дали возможность другим режиссерам создавать идеальные королевства для своих королев — давать «публике» романтику, которая ей «нужна дозарезу», выражаясь словами киноисторика Линдсея.

Фильмы с королевами возглавляют бегство от «корявой, пошлой и суровой действительности», а за ними идет целый ряд исторических картин, из которых самая выдающаяся — «Д о м Р о т ш и л ь д о в (Джордж Арлисс). Для киноателье XX века, контролируемых Чэйзом, это особенно благодарная тема— изобразить дом Ротшильдов с его историческими банковскими триумфами, показать это в течение целого столетия запускающим руки в европейскую политику, дать его, как силу, стоявшую за разбившими Наполеона союзниками. Но фильма «Дом Ротшильдов» убеждает вас в том, что банкиры — не негодяи, а благожелательные незримые правители, которые на протяжении истории были мозгами «мозговых трестов». Увидев в фильме Джорджа Арлисса—банкира Ротшильда, раскрывающего заговор прусского Гамана, барона Ледранца (Борис Карлов) и спасающего невинную и прекрасную молодую еврейку (Лоретта Йонг), вы почти готовы снять с дома Морганов всякую ответственность за современное состояние Америки.

Вторая тема исторических фильм текущего киногода — это «прочь из преступного города, назад к земле». Это романтическое лечение бегством направлено против двух зол современной жизни: науки и ее служанки машины. Основателем этой школы голливудской философии является Вилль Роджерс. Гениальный Вилль, хотя и миллионер, всем сердцем любит народ. Много лет он забрасывал свое лассо в американскую жизнь и давал домашние, провинциальные, практические советы. Много лет его советы печатались ежедневно в 600 газетах. И много лет он участвовал в постановке фильм, тоже давая такие же советы. Вилль Роджерс в своем последнем произведении «Д о к т о р Б у л л ь» (1934 г.) спять расхваливает прелести провинциальной жизни и нападает на науку и технику. В другой своей фильме «М и с т е р С к и ч» он советует обедневшим американцам сесть в автомобили и отправиться открывать Америку [1].

«М и р м е н я е т с я» (Поль Мюни)— наиболее удачная фильма этого жанра. Это — сентиментальная повесть о вырождении рода, причем вырождение увеличивается прямо-пропорционально отрыву человека от земли. Фильма снисходит до нападков на класс тунеядцев, пользуясь всем арсеналом демагогии

[1] В последний год своего президентства Гувер в одном интервью дал тот же совет. Хотя Гувер— республиканец, а Роджерс — видный демократ, между ними существовала тесная дружба.

и излюбленными нюансами фашистской идеологии. Она проповедует возврат к природе, простую жизнь и упорное индивидуальное усилие.

Хитрой комбинацией исторических фильм и фильм о «возврате к земле» является фильма о возврате «доброго старого времени». В противоположность нашим семи королевам 1934 года, эти фильмы делают попытку ориентироваться на недавнее прошлое, еще памятное зрителю.

Фильма «Б а у э р и» (Мэй Уэст) в постановке Уоллеса Бири отличается наиболее тонкой трактовкой этой темы бегства в недавнее прошлое американской жизни. Фильма эта, когда-то известная под названием «Адской кухни Нью-Йорка», развертывает перед безработными гражданами радостные картины обилия и довольства, смеха и веселья, заражает их порочными восторгами довоенного времени. Мэй Уэст, блистающая соблазнительной округлостью форм, демонстрируя обаяние женского пола, возвращает Нью-Йорк 1934 года в вакхическому Бродвею, к языческому Манхэттену, к «доброму, старому» Нью-Йорку.

Как и фильмы о «возврате к земле», эта тема о «добром старом времени» проповедует доктрину чистокровного американца — этого мифического создания, восходящего к классическим дням американской жизни — индейцам, буйволам и крытым телегам. Оба типа фильм раздувают патриотизм и традицию, осмеивают всех, кто не является «чистокровным» американцем (недавних иммигрантов).

Самым лучшим бсевиком, отразившим «пещерную» идеологию, был в 1933 году «Кинг-Конг». В техническом отношении постановщики превзошли себя и использовали все средства искусства, чтобы создать гигантскую обезьяну, в 50 раз больше шестифутового мужчины, превратить Нью-Йорк в джунгли и небоскребы — в деревья. Они положили начало фильмам, спасающимся бегством в отдаленное прошлое тесного родства человека с другими животными. В «Кинг-Конге» обезьяна сделалась звездой и первым любовником.

«Т а р з а н и е г о п о д р у г а» — продолжение нашумевшего «Тарзана от обезьян» — пошлая вульгаризация социальных теорий Жан-Жака Руссо. Тарзан (Джонни Вайсмюллер), сын английского лорда, заблудился в африканских джунглях. Его усыновляет племя обезьян, и под их руководством он вырастает в сверхчеловека по физической силе и ловкости. Исследователь и его невеста, мисс О'Сюлливан (Джен Паркер) ищут кладбище слонов. Мисс О'Сюлливан встречает Тарзана и после нескольких кратких любовных сцен на фоне джунглей без памяти в него влюбляется. Исследователю не удается ее удержать несколькими чемоданами медных платьев. В ней побеждает «первобытная» женщина. Она проклинает культуру и хочет провести остаток своих дней, лазая по деревьям, спасаясь от львов и питаясь носорожьим мясом, вместо того, чтобы кончить свою жизнь светской дамой, пьющей с ложечки чай и играющей в бридж.

В этой фильме, которую некоторые считают технически наиболее совершенной, есть необычайный трюк — сцена, где на мисс О'Сюлливан набрасывается десятка два львов. Тарзан ведет на львов трубящее войско своих слонов, и львы обращаются в бегство, оставив мисс О'Сюлливан в покое. На этот эпизод ушло несколько миль пленки. По нелепости он оставляет за собой далеко позади нсев ковчег, валаамову ослицу и лошадь барона Мюнхгаузена.

«Тарзаном и его подругой» заканчивается кинопопурри юного 1934 года. На нем кончается и наша короткая прогулка по «миру мечтаний и бегства», который застилает глаза американцев идиллическим, дурманным облаком, закрывающим суровую действительность. Теперь, когда мы окинули взглядом пятимесячную продукцию пятого года американского кризиса, скроенную по одному образцу, мы можем сделать вывод. Несмотря на искусные старания казаться бессвязной, беспредметной и бесцельной, американская кинопродукция — торжественный парад королев 1934 года, бегство из города и мальчишеская эскапада в африканские джунгли — начинает вырисовываться как бешеный натиск на реалистическое отображение современных социальных и экономических проблем.

„Кинг-Конг“ — чудо на целлулоиде

В. НИЛЬСЕН

В 1932—33 году в Америке была выпущена звуковая фильма «Кинг-Конг», имевшая совершенно небывалый сенсационный успех и служившая в течение года предметом оживленного обсуждения. О «Кинг-Конге» говорили в профессиональных клубах и объединениях кинематографистов, «Кинг-Конгу» посвящались целые полосы на страницах кинематографической прессы Европы и Америки, «Кинг-Конг» завоевал даже внимание литературных кругов, обычно стоящих в стороне от экранных сенсаций.

В чем же причина такого исключительного успеха среднего американского «боевика»? Быть может здесь мы встречаемся с какой-либо злободневной темой или выдающимся сюжетом?

Отнюдь нет. Сюжет фильмы весьма тривиален и не выходит за рамки типичного для американского кино детективно-приключенческого построения.

Некая экспедиция, цели и задачи которой не совсем ясны по сюжету фильмы, отправляется в путешествие. В состав экспедиции «случайно» попадает обязательная для таких фильм светловолосая девушка. Экспедиция высаживается на африканском побережьи и углубляется в неисследованные «джунгли». С первых же шагов натуралисты открывают неизвестное туземное селение, обитатели которого поклоняются и приносят человеческие жертвы доисторическому чудовищу — гигантской обезьяне Кинг-Конгу. Девушка, участница экспедиции, оказывается в плену у туземцев. Вождь племени решает принести ее в жертву Кинг-Конгу. Раскрываются громадные ворота, толпа туземцев привязывает девушку к жертвенному столбу. Бьет призывный барабан, и из лесной чащи появляется Кинг-Конг — чудовище совершенно небывалых размеров. Иллюзорная высота обезьяны очевидно должна равняться 60—80 метрам.

Туземцы в панике разбегаются. Кинг-Конг подходит к столбу и отвязывает девушку. Обезьяна сажает ее на свою гигантскую лапу, причем девушка полностью умещается на ладони. Кинг-Конг разглядывает девушку и уносит ее в лес. Девушка в смертельном страхе пронзительно визжит.

Участники экспедиции узнают о похищении девушки и организуют погоню. Через тысячи препятствий и опасностей пробираются они к пещере чудовища. Между тем с Кинг-Конгом происходит странное явление. Приготовившись к тому, чтобы позавтракать «миловидной» девушкой, Кинг-Конг внезапно замечает, что эстетическое чувство превозмогает его аппетит. Одним словом — обезьяна влюбляется и окружает девушку заботливым вниманием, всячески защищая ее от опасностей «джунглей». Опасности же возникают на каждом шагу. В непосредственной близости от пещеры, на просторной лужайке происходит бой между гигантским ящером и динозавром. Ящер побеждает и набрасывается на Кинг-Конга. Чудовище сажает девушку на ствол дерева и начинает обороняться. Битва совершается буквально по всем правилам чемпионата французской борьбы. Ловким приемом тур-де-тэт обезьяна опрокидывает ящера и ломает ему позвоночник. В предсмертных судорогах извивается гигантский хвост ящера. Кинг-Конг снимает несчастную девушку с дерева и уходит обратно в пещеру.

Отважные моряки подбираются к пещере. Один из них заползает в расщелину скалы, подает сигнал девушке и, как только Кинг-Конг засыпает, пытается

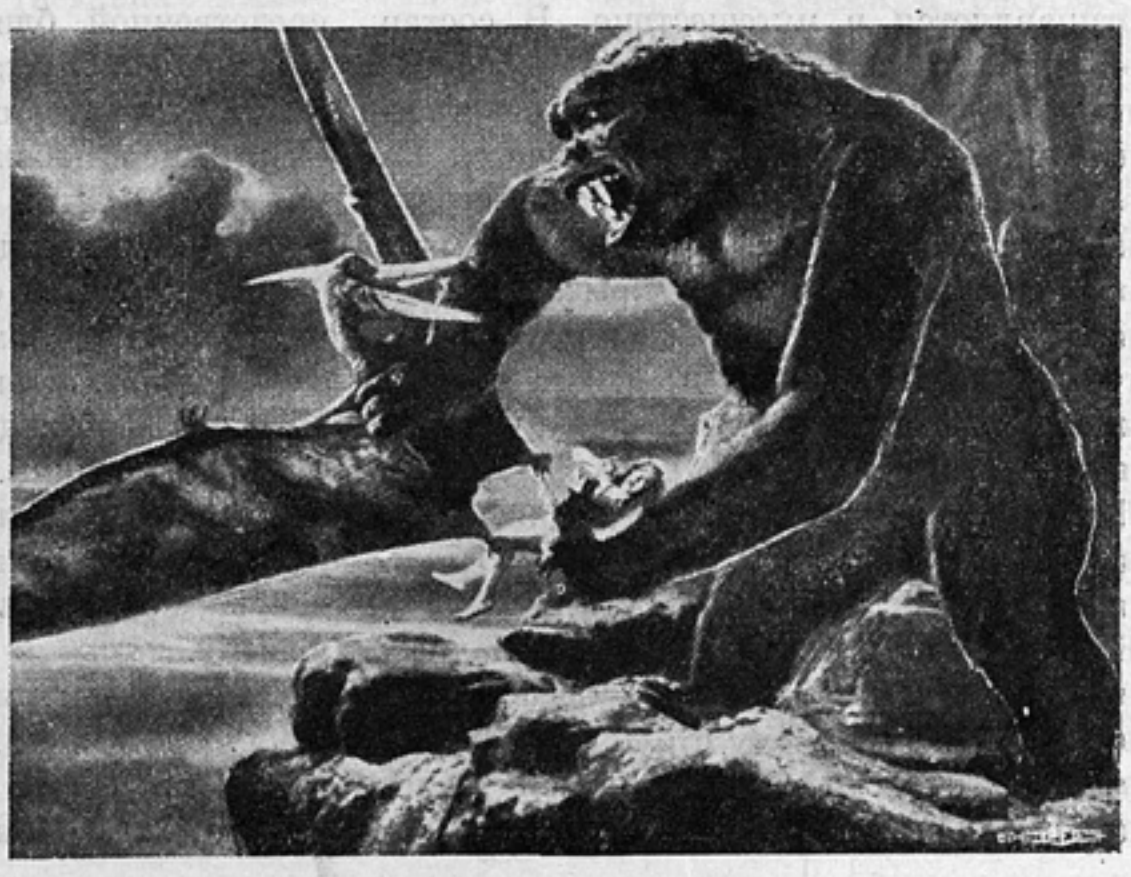
спуститься с девушкой по сплетенному из лиан канату на побережье. Проснувшийся Кинг-Конг в ярости бросается преследовать беглецов. Одновременно ему приходится выдержать битву с гигантской отвратительной птицей (рис. 1). Птица побеждена, и обезьяна вытягивает из пропасти неуспевших спуститься на берег беглецов. Девушка вновь оказывается в руках Кинг-Конга. В это время подоспевает еще одна группа моряков, которым удается все же увести девушку из пещеры. Ломая на ходу столетние деревья, Кинг-Конг бежит вдогонку. Последняя битва между моряками и обезьяной происходит на берегу бухты, в которой стоит на якоре корабль экспедиции. Смелый моряк бросает разрывную гранату в Кинг-Конга, и ослепленное взрывом чудовище падает. Моряки заковывают Кинг-Конга и совершенно непонятным способом доставляют обезьяну на корабль. По своим размерам обезьяна, очевидно, должна быть в два раза больше корабля, но эта маленькая неувязка не замечается зрителем, так как перевозка на корабль в фильме не показана.

Дальнейшие события развертываются уже в городе. Толпы зрителей собираются в театр, чтобы выслушать доклад участников экспедиции и посмотреть на гигантское чудовище. Подымается занавес, и мы видим на сцене рычащего Кинг-Конга, прикованного к кресту. Девушка и моряк рассказывают зрителям о своих приключениях. Десятки фоторепортеров пробираются на сцену и при вспышках магния фотографируют обезьяну.

Здесь фоторепортеры допускают роковую ошибку. Вспышки магния напоминают Кинг-Конгу о взрыве гранаты и приводят его в неописуемую ярость. Кинг-Конг срывается с креста, разрушает театр и, сокрушая все на своем пути, начинает шествие по городу. Кинг-Конг разламывает стены домов, сбрасывает с виадука вагоны метрополитена, калечит людей, раскидывает ногой трамваи и автомобили и причиняет городу неисчислимые бедствия. Мобилизуются войска, полиция и пожарные для поимки гиганта. По совершенно отвесной стене небоскреба Кинг-Конг взбирается на крышу, по пути запуская лапы в окна квартир и вытаскивая оттуда несчастных обитателей. В одной из комнат Кинг-Конг видит девушку, прибежавшую из театра. Чудовище вытаскивает ее через окно и вместе с ней залезает на вышку небоскреба. Девушка визжит.

Снаряжается эскадрилья самолетов, чтобы сшибить с вышки обезьяну. Приготовляясь к защите, Кинг-Конг выпускает девушку и кладет ее на самый край вышки небоскреба. Самолеты обстреливают Кинг-Конга, совершая виражи и мертвые петли вокруг вышки. Кинг-Конг на ходу хватает самолеты, разламывает их пополам и сбрасывает вниз. Четыре самолета погибают, но остальные продолжают удачно обстреливать чудовище, которое в конце концов срывается с небоскреба и погибает. Девушка конечно спасается.

Таков сюжет этой фильмы. По существу он весьма примитивен и мало отличается



1. Кадр из фильмы «Кинг-Конг»

от сюжета картины «Потерянный мир», поставленной по роману Конан-Дойля в 1928 году и не имевшей такого успеха как «Кинг-Конг».

В чем же причина успеха «Кинг-Конга»? Быть может здесь мы встречаемся с выдающейся режиссурой или блестящим актерским исполнением?

Режиссуры в подлинном понимании фильма «Кинг-Конг» не знает. Она поставлена по готовым стандартам средней приключенческой картины. Об актерском исполнении говорить не приходится, поскольку например роль девушки исчерпывается бесконечным визгом от начала до конца фильмы. В декоративном отношении картина так же не дает ничего нового и заслуживающего внимания.

Причину успеха следует искать в другом. Впервые в истории кинематографии средствами операторского искусства удалось создать настолько живые и убедительные образы доисторических чудовищ, что зритель совершенно теряет грань между условностью «кинотрюка» и реальностью действия на экране. Операторское искусство доведено здесь до той высоты технического совершенства, при которой зритель поневоле задает себе вопрос: а не существует ли в действительности такая обезьяна? Комбинированные кадры сняты с таким мастерством, что даже специалист подчас может встать втупик при попытке объяснить способы, которыми эти кадры реализованы. В этом основная причина успеха фильмы и в этом грамадная заслуга оператора — конструктора Эдди Линдена и его сотрудников, которые по праву могут считаться авторами фильмы. Оператор Линден оценил значение комбинированной съемки как выразительного средства кино, сумел овладеть сложнейшими методами комбинированной съемки и таким путем разрешить неразрешимые казалось бы задачи съемки гигантской обезьяны.

Попробуем на основании скудных сведений, имеющихся в зарубежной кинопрессе, расшифровать некоторые способы комбинированной съемки, с помощью которых снята эта картина. Технические детали мы здесь опускаем, поскольку они представляют интерес лишь для узкого круга операторов и должны служить предметом специального разбора.

Под комбинированной съемкой в кинематографической технике понимается процесс искусственного сочетания в кадре нескольких объектов, различных по своему пространственному положению и масштабным соотношениям. Техника комбинированной съемки позволяет привести к единству композиционного построения ряд объектов, в обычных условиях съемки несовместимых ни по признаку пространственной организации, ни по признаку организации кадра во времени. Эти возможности превращают комбинированную съемку в сильнейшее выразительное средство, открывающее широкие творческие перспективы перед режиссером и оператором.

Комбинированная съемка является в настоящее время совершенно самостоятельной областью операторской техники, требующей от оператора особой специализации и профессиональных навыков. В американской кинематографии почти при всех крупных кинофабриках созданы отделы «специальных эффектов», разрабатывающие и выполняющие сложные задания по комбинированной съемке.

В основном создатели фильмы пользовались шестью методами комбинированной съемки:

1. Метод объемной мультипликации.
2. Метод простой макетной съемки.
3. Метод сочетания макета с натурой.
4. Метод оптического совмещения с использованием проекции.
5. Метод лабораторного впечатывания одного изображения в другое.
6. Метод транспарантной съемки.

Фигура обезьяны представляла собой объемную мультипликационную модель, изготовленную в трех размерах. Для макетных съемок пользовались небольшой фигуркой размером около полутора метров. Для транспарантных съемок применялась модель размером несколько выше человеческого роста и наконец при съемках средних планов и деталей пользовались моделью размером от 3 до 4 метров.

Во всех случаях мы имеем дело с чучелом, снабженным хорошо продуманным и тщательно изготовленным механизмом, позволяющим переставлять и закреплять в любом положении сочленения фигуры. Таким же образом изготовлены модели динозавра, ящера и птицы. От-

дельно, в натуральную величину изготовлялись детали хвоста, лапы обезьяны, крылья птицы и пасть ящера. Этими деталями пользовались при съемке крупных планов.

Бой ящера с динозавром снимался на макетном столе (рис. 8) с установленными декорациями леса в одну шестидесятую натуральной величины. Съемка производилась мультипликационно, по отдельным кадрикам. После каждого оборота ручки переставлялись механические сочленения фигурок. Съемка всей сцены заняла около шести дней. Средние и крупные планы деталей снимались нормальным путем, причем детали приводились в непрерывное движение с помощью механизма.

Борьба обезьяны с ящером снималась по тому же способу. Для этой съемки пользовались моделью обезьяны в полтора метра высотой. После того как негатив этой съемки был проявлен, в позитивное изображение впечатывалась фигурка девушки, сидящей на дереве. Девушка же снималась заранее на фоне черного бархата.

Первое появление Кинг-Конга, отвязывающего девушку от жертвенного столба, снималось по методу транспарантной съемки (рис. 6).

Сущность этого метода заключается в следующем. На натуре производится обычным путем съемка девушки, привязанной к столбу, в непосредственном натурном окружении. С проявленного негатива печатается позитив, подвергаемый вирированию по специальной рецептуре, в результате чего он приобретает оранжевую окраску. Таким образом мы получаем так называемый транспарантный позитив, который в дальнейшем будет служить натурным фоном при досъемке обезьяны. Транспарантный позитив закладывается в рамку съемочной камеры в контакте с панхроматической негативной пленкой. В павильоне устанавливается сине-зеленый фон, равномерно окрашенная поверхность которого занимает все поле зрения объектива. Этот фон высвечивается таким образом, чтобы отраженный от него свет не содержал бы в составе своего спектра желтых, оранжевых и красных лучей. Если при таком освещении сине-зеленого фона произвести экспонирование панхроматической пленки напросвет через контактно пропускаемый перед ней оранжевый транспарантный позитив, то процесс образования негативного изображения пойдет следующим образом. Отраженные от фона сине-зеленые лучи, проходя через объектив камеры, будут полностью поглощаться наиболее плотными частями вирированного транспарантного позитива. Они будут частично пропускаться в средних плотностях и наконец полностью проницать совершенно прозрачные части. В результате плотность почернения негатива при экспонировании будет обратно - пропорциональна плотностям транспарантного позитива, то есть мы получим дубль-негатив, изображение которого соответствует изображению избранного нами позитива. Представим себе теперь, что на пути прохождения лучей, отраженных сине-зеленым фоном, то есть между фоном и объективом, мы помещаем модель нашей обезьяны, которую необходимо доснять в имеющийся на позитиве натурный кадр с девушкой. Не освещая вовсе фигурку обезьяны, мы получим своего рода изолирующую силуэтную маску, заслоняющую определенный участок освещенного сине-зеленого фона. Контуры силуэта обезь-

2 Установка фигуры обезьяны на макетную вышку

По американским материалам

яны дадут на негативе точно такой же не-экспонированный силуэт, ибо в тех местах, где транспарантный позитив не будет освещен отраженным светом фона, очевидно, и позитивное изображение дублироваться не будет. Если теперь осветить модель обезьяны оранжевым светом, спектрально соответствующим цвету вирированного позитива, то отраженные от этого объекта лучи будут свободно проницать через оранжевый позитив и дадут на негативе обычную проработку изображения обезьяны. Те же части транспарантного позитива, которые не заслонены от фона моделью обезьяны и продолжают освещаться сине-зеленым светом, будут дублироваться на том же негативе, в результате чего мы получим органическое сочетание изображения обезьяны с дублированным изображением натурного фона.

Устанавливая фигуру обезьяны на близком расстоянии от съемочной камеры, мы получим нужные нам масштабные соотношения. Сама же съемка производится мультипликационно, по отдельным кадрам, что дает возможность после каждого оборота ручки переставлять фигурку обезьяны. Таким образом снимался общий план подхода к жертвенному столбу. В среднем плане, где Кинг-Конг развязывает веревки и берет девушку в лапу, пользовались уже не целой моделью, а только деталями конечностей обезьяны.

Наконец в общем плане, где Кинг-Конг встает во весь рост и уходит в лес, фигурка девушки впечатывалась в позитивное изображение с помощью двух-трех пересъемок статической фотографии, изображающей девушку в различных фазах движения. Эти фотографии служили при впечатывании обычными мультипликационными перекладками.

Почти все сцены в лесу сняты с помощью макетно-натурных сочетаний. Техника этого метода комбинированной съемки весьма примитивна. В принципе этот способ основан на перспективном совмещении нескольких различных по величине объектов, расположенных вдоль главной оптической оси объектива. Непосредственно перед объективом устанавливается маленькая модель, дающая изображение лесного фона. Эта модель стоит настолько близко к аппарату, что макетные деревья по своему масштабу кажутся громадными. Макет имеет ряд

3 Вкладывание модели самолета в лапу обезьяны

По американским материалам

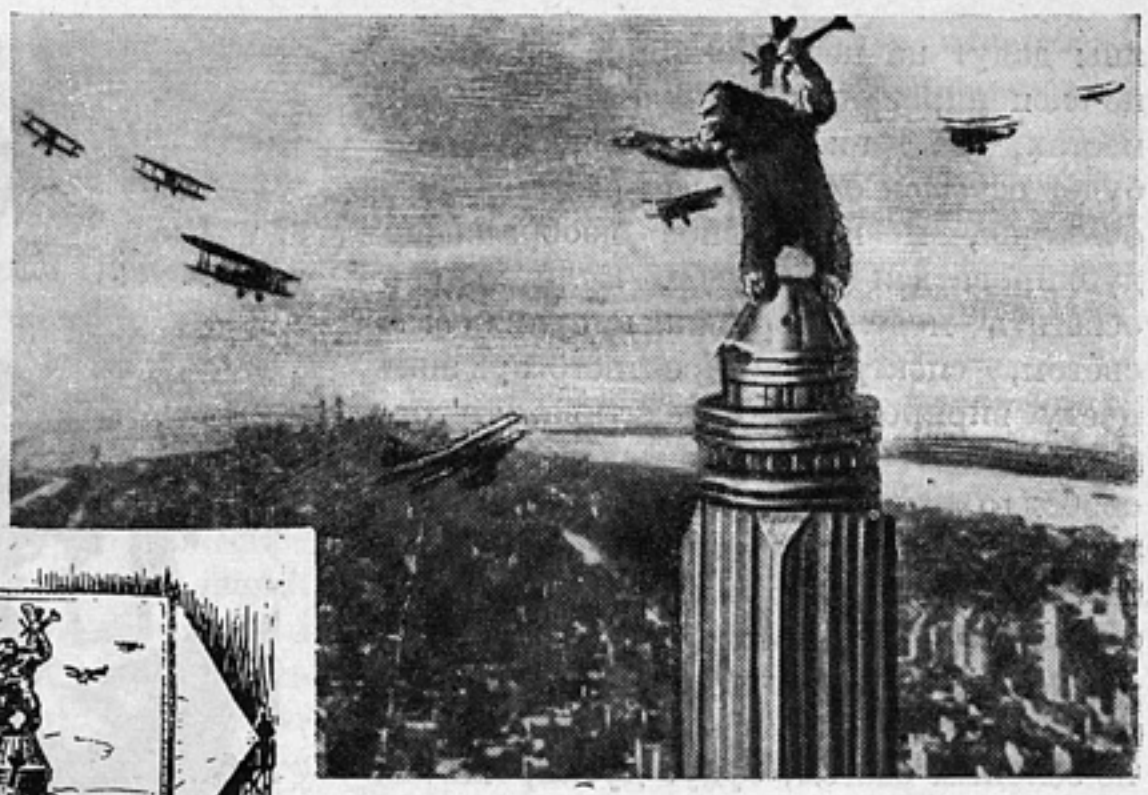
прорезов в различных направлениях, через которые по перспективе видны участки настоящего леса на натуре. Если мы пустим актеров на те участки натуры, которые видны через пролеты макета, то получим перспективное совмещение настоящего леса с макетным. Таким же путем можно получить и совмещение макетной скалы, установленной перед камерой, с любым натурным фоном.

Театральная сцена, на которой прикован Кинг-Конг, снята также по методу транспарантной съемки. Сначала снималась в павильоне декорация сцены, затем позитив этой съемки, окрашенный в оранжевый цвет, закладывался в аппарат и напросвет через окрашенный позитив достигалась фигура обезьяны, прикованная к кресту. Съемка обезьяны производилась мультипликационно, по отдельным кадрикам.

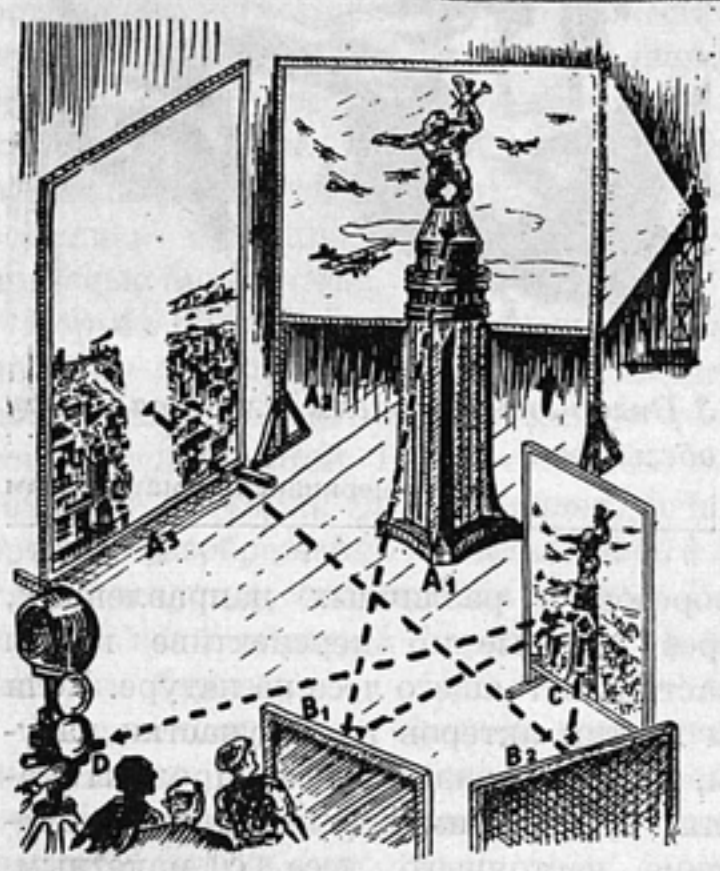
Наиболее интересной по своему заданию является съемка сцены с обезьяной, забравшейся на вышку небоскреба и отбивающейся от эскадрильи самолетов. Мы приведем здесь ту схему (рис. 5) комбинированной съемки, которая опубликована в американской печати авторами фильмы.

Как видно по помещенному здесь кадру этой сцены (рис. 4), вышка небоскреба помещается на фоне города. Обезьяна стоит во весь рост, вокруг нее летают

4 Кадр из фильмы «Кинг-Конг»



5 Схема съемки эпизода с аэропланами, опубликованная авторами фильмы «Кинг-Конг».



самолеты. Предварительно на натуре заготовляются два монтажных куска длиною в 18—20 метров каждый. На первом куске снят фон города, на втором — планирующие самолеты. С негативов этой съемки изготовляется позитив. В павильоне устанавливаются два небольших экрана, размером 3×4 метра каждый. На эти экраны, способом сквозной проекции, то есть напросвет, проектируются два позитивных изображения фона города и летающих самолетов. Расположение экранов показано на нашей схеме. Экран A_2 и экран A_3 стоят почти под прямым углом по отношению друг к другу. Перед экраном A_3 устанавливается макетная вышка, на которой помещается объемная мультипликационная модель обезьяны. Эта вышка помечена на схеме через A_1.

Напротив каждого экрана, под соответствующим углом, стоят два зеркала B_1 и B_2. Эти зеркала отражают изображения, проектируемые на экраны, и отбрасывают их в зеркало С, в котором оба изображения совмещаются в одно.

В зеркале C мы видим уже вышку небоскреба со стоящей на ней обезьяной, а за вышкой — фон города и летающие самолеты.

Съемочная камера D устанавливается напротив зеркала C. Если мы будем проектировать на экраны A_2 и A_3 изображение двух позитивов по отдельным кадрам, то есть мультипликационно, то и в зеркале C, с которого производится пересъемка, самолеты также будут передвигаться по отдельным фазам движения, соответственно перестановкам отдельных кадриков позитива в проекторах. После каждой перестановки кадриков в проекторах переставляется также и фигурка обезьяны на вышке (рис. 2). Пересъемка же съемочной камерой D совмещенного изображения с зеркала C производится также по отдельным кадриками, после каждой перестановки проекторов и фигурки обезьяны. В результате такой мультипликационной пересъемки, переставляя кадр за кадром позитив в проекторах и соответственно меняя положение фигуры обезьяны на вышке, мы получим непрерывное движение самолетов на фоне вышки и непрерывное движение фигурки обезьяны.

Теперь перед нами возникает еще одна трудность. Кинг-Конг должен схватить один из самолетов во время виража, разломать его и сбросить вниз. Для этого в тот момент, когда на экране A_3 к обезьяне близко подлетает самолет и в следующих двух-трех кадриках скрывается за фигурку обезьяны, съемка приостанавливается и в лапу обезьяны вкладывается модель самолета (рис. 3). В следующих

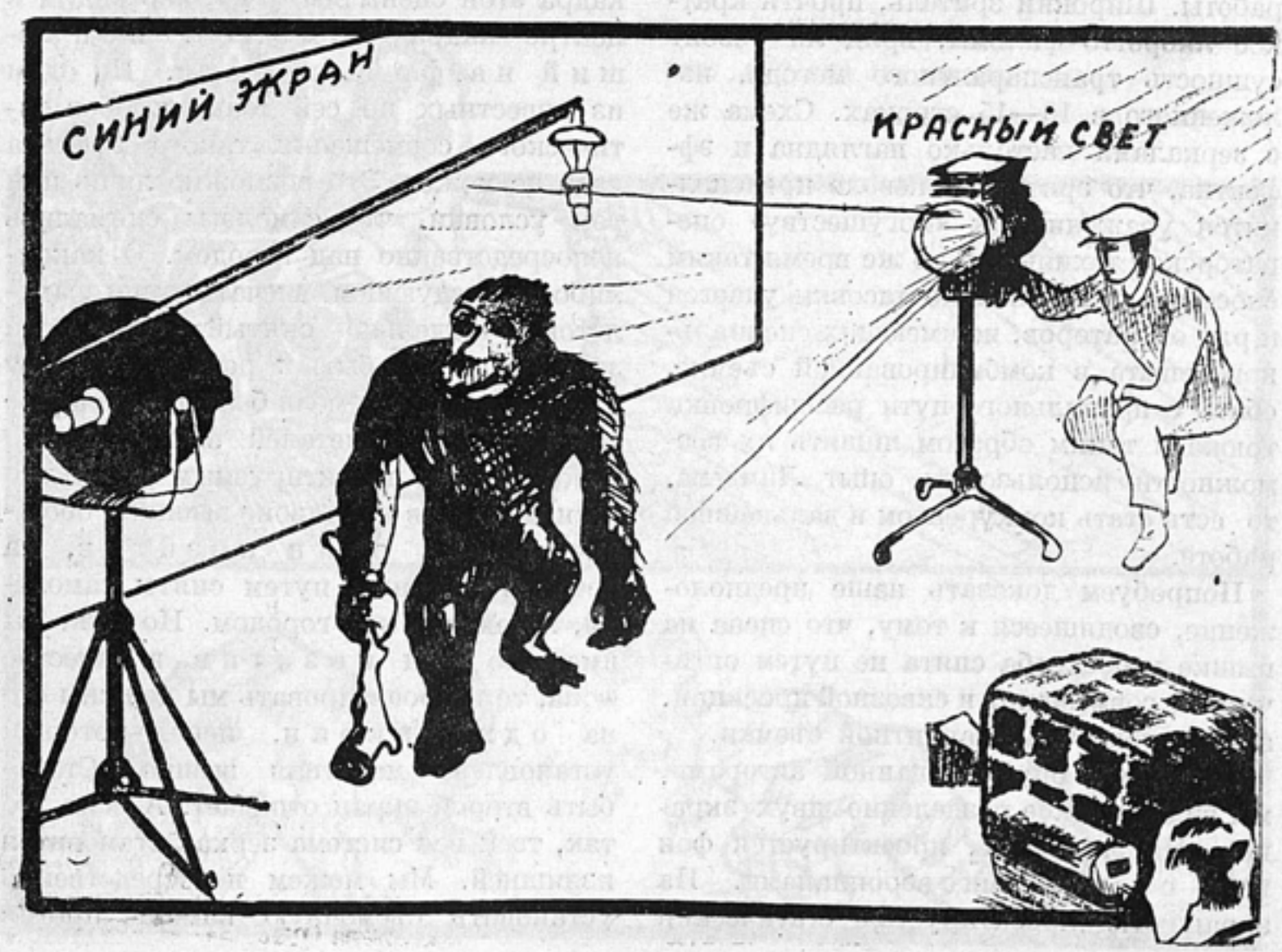
мультипликационных фазах, путем 3—4 перестановок, Кинг-Конг разламывает модель самолета и бросает ее вниз. В результате на экране мы видим только скрывшийся за фигуркой самолет проектируемого на фоне изображения и внезапное появление этого самолета (уже модель) в лапе Кинг-Конга. Момент же схватывания самолета совершенно неуловим, поскольку он при съемке фактически отсутствует.

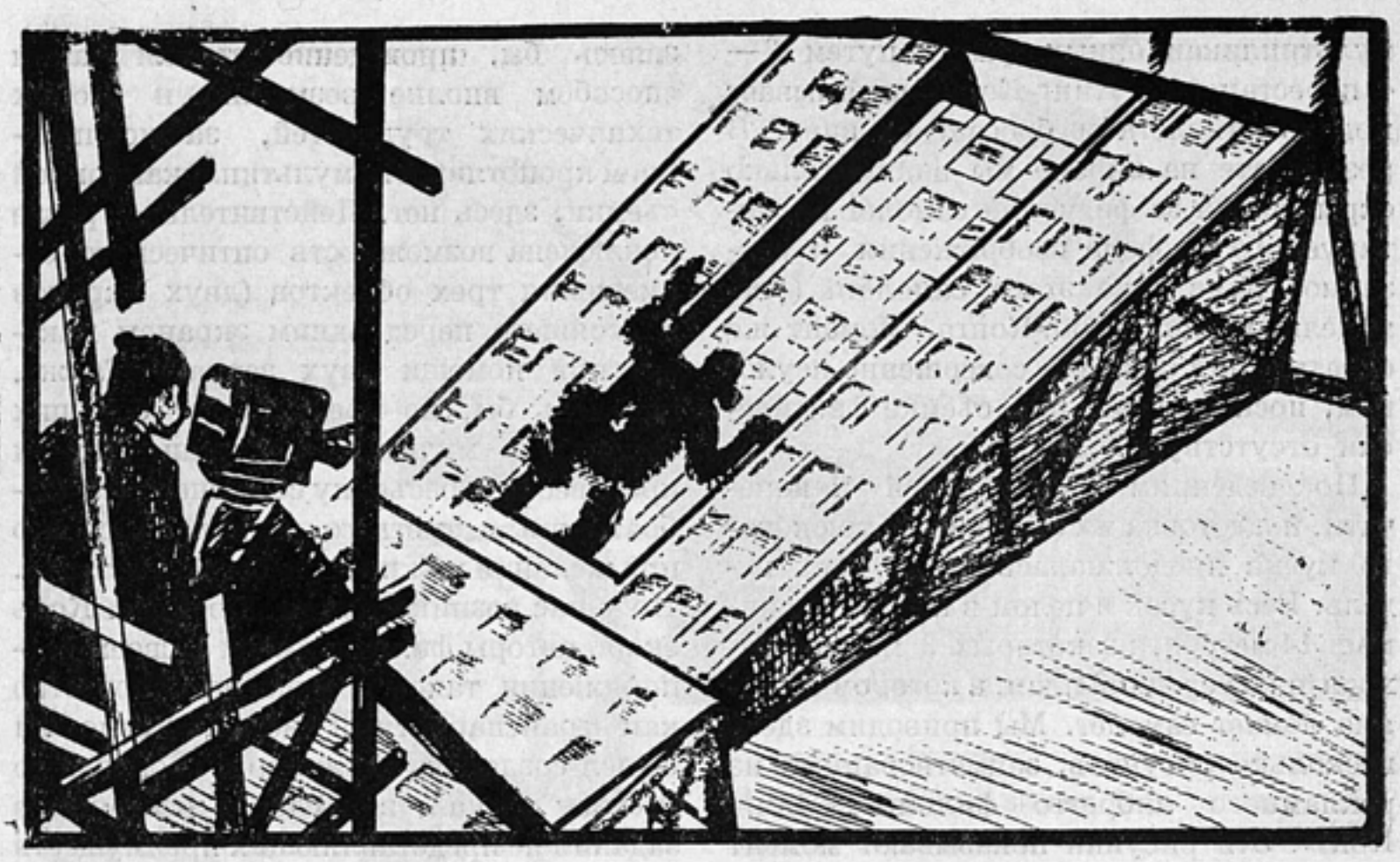
По сведениям американской кинопечати, подготовка и съемка этого трюкового куска продолжалась около трех недель. Весь кусок в целом в картине занимает 14 метров, из которых 3 метра приходятся на средний план, в котором обезьяна ломает самолет. Мы приводим здесь несколько рисунков, заимствованных из рекламного либретто фильмы «Кинг-Конг». Эти рисунки показывают момент установки фигуры обезьяны на макетную вышку и момент закладывания модели самолета в лапу обезьяны.

Такова схема проведения комбинированной съемки этой сцены. Описанная схема опубликована авторами фильмы в рекламных изданиях по картине. Казалось бы, проведение съемки таким способом вполне возможно и особых технических трудностей, за исключением кропотливости мультипликационной съемки, здесь нет. Действительно, разве исключена возможность оптического совмещения трех объектов (двух экранов и стоящего перед одним экраном макета) при помощи двух зеркал? Также, казалось бы, не представляет больших трудностей мультипликационным путем произвести пересъемку совмещенного изображения с третьего зеркала. Все это при желании можно было бы осуществить. Но у нас возникает другой вопрос. Коль скоро авторы фильмы имели в своем распоряжении такое совершенное средство как транспарантный метод, имело ли смысл создавать сложную и громоздкую систему зеркал, в пределах настоящего задания не представляющих преимуществ перед транспарантным методом? Ответ чрезвычайно прост. Указанная сцена в действительности снималась при помощи транспарантного метода. Опубликованная авторами фильмы сложная схема с зеркалами представляет собой лишь один из подготовительных технических ва-

6 Схема транспарантной съемки Кинг-Конга

По американским материалам





7 Схема установки макета при съемке сцены подъема Кинг-Конга на небоскреб

По американским материалам

риантов. Создав внешне эффектную схему, авторы фильмы использовали ее для рекламных целей, ибо в системе буржуазного кинопроизводства каждый оператор прежде всего ставит себе целью тщательно засекретить методы своей работы. Широкий зритель, прочтя краткое либретто фильмы, вряд ли усвоит сущность транспарантного метода, изложенного в 10—15 строках. Схема же с зеркалами настолько наглядна и эффектна, что зритель поневоле преисполнится уважением к «могуществу» операторской техники. В то же время таким способом рекламной подтасовки удается и ряд операторов, не имеющих специального опыта в комбинированной съемке, сбить с правильного пути расшифровки трюка и таким образом лишить их возможности использовать опыт Линдена, то есть стать конкурентом в дальнейшей работе.

Попробуем доказать наше предположение, сводящееся к тому, что сцена на вышке небоскреба снята не путем оптического совмещения и сквозной проекции, а по методу транспарантной съемки.

На схеме, опубликованной авторами, мы видим четкое разделение двух экранов. На экране A_2 проектируется фон неба с летающими аэропланами. На экране A_3 проектируется статический фон города. Таким образом при оптическом совмещении мы и в зеркале C должны получить условное разграничение двух объектов — фона города и летающих самолетов. Между тем на помещенном выше увеличении с кадра этой сцены мы отчетливо видим в центре кадра самолет, попавший на фон города. Ни один из известных по сей день способов оптического совмещения такого эффекта дать не может. Это возможно лишь при том условии, что самолеты снимались непосредственно над городом. О какомлибо последующем впечатывании самолетов в отдельно снятый фон города здесь не может быть и речи, поскольку в этом случае мы имели бы просвечивание через самолеты деталей ранее снятого города. Итак, проектируемым фоном для доснимаемой в павильоне вышки с обезьяной служил один позитив, на котором обычным путем сняты самолеты, летающие над городом. Но если мы имеем один позитив в качестве фона, то и проектировать мы должны его на один экран, перед которым установлена макетная вышка. Сталобыть второй экран отпадает. А если это так, то и вся система зеркал становится излишней. Мы можем непосредственно установить съемочную камеру против

одного экрана и макетной вышки, поставленной перед ним, и таким образом произвести пересъемку всей сцены. Значит остаются в силе лишь два предположения: либо эта сцена снималась при одном экране без всяких зеркал, обычным способом сквозной проекции, либо она снималась транспарантным методом. Что говорит в пользу транспарантного метода? Прежде всего то, что в моменты пролета аэропланов за спиной Кинг-Конга мы видим на фигуре обезьяны легкие тени. Это — специфический признак кадра, снятого транспарантным способом, и, кстати, один из существенных недостатков этого метода. Появление таких легких теней, правда заметных лишь опытному глазу, тотчас же разоблачает съемку по методу транспаранта, ибо способ сквозной проекции такого эффекта дать не может. Кроме того фигура обезьяны, стоящей на вышке, в своих светлых частях дает тот блеклый свинцовый тон, который получается при оранжевом освещении, применяемом для транспарантной съемки.

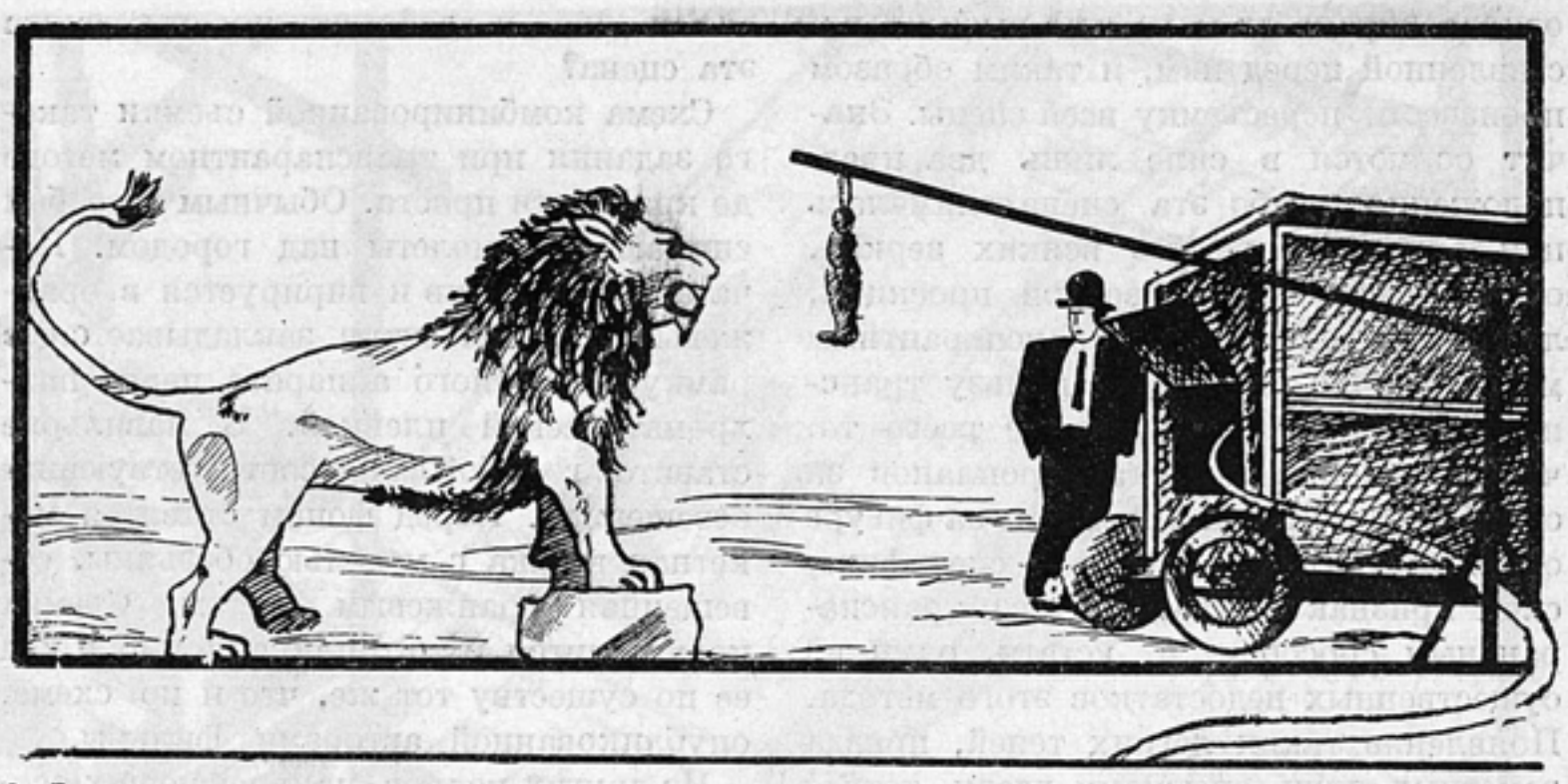
Как же в действительности снята эта сцена?

Схема комбинированной съемки такого задания при транспарантном методе до крайности проста. Обычным способом снимаются самолеты над городом. Печатается позитив и вирируется в оранжевый цвет. Позитив закладывается в рамку съемочного аппарата перед панхроматической пленкой. В павильоне ставится голубой фон с соответствующим освещением. Перед фоном ставится макетная вышка с моделью обезьяны, освещенная оранжевым светом. Съемка производится мультипликационно и ход ее по существу тот же, что и по схеме, опубликованной авторами фильмы.

Из других кадров, привлекающих особое внимание зрителя, следует отметить кадры подъема обезьяны по отвесной стене небоскреба. Макет небоскреба строился не по вертикали, как обычно, а с некоторым наклоном. Съемка производилась с верхней точки, как это показано на рис. 7. Модель обезьяны снималась также мультипликационно, то есть после каждого оборота ручки камеры сочленения обезьяны переставлялись на одну фазу движения. Очевидно, способ весьма примитивен и особых пояснений не требует.

8 Мультипликационная съемка объемных моделей на столе

По американским материалам



9 Звуковая запись «рычания» Кинг-Конга

По американским материалам

Таковы некоторые способы комбинированной съемки, примененные в этой картине.

Фильма «Кинг-Конг» несомненно заслуживает серьезного внимания советских кинематографистов как образец технического совершенства, на котором следовало бы прежде всего поучиться чистоте работы. Советская кинематография стоит сейчас перед проблемой овладения новым жанром научно-фантастической фильмы. Здесь от советского оператора потребуется высокая техника и в первую очередь в области комбинированной съемки.

Чем же мы располагаем сегодня? У нас не только нет регулярной технической информации о достижениях зарубежной техники, но даже нет специального издания по вопросам операторского искусства. Для того же, чтобы поднять операторскую технику на должную высоту, еще далеко недостаточно снабдить операторов-производственников только специальной литературой. Для этого надо создать экспериментальные лаборатории на наших фабриках, надо создать кадры подсобных работников, ассистентов по технике, помогающих в установке и расчете макетов. Надо подумать о конструировании целого ряда вспомогательных приспособлений, тележек и кранов. И наконец надо понять, что техническое совершенство таких фильм как «Кинг-Конг» достигается точным техническим расчетом, длительной подготовкой и безупречным выполнением каждой детали, а не грубым кустарничанием, вошедшим в традицию наших «техбаз».

Пора по-настоящему приняться за техническую реконструкцию нашего кинопроизводства, и если эта проблема будет разрешена, то такие фильмы как «Кинг-Конг» перестанут для нас быть «чудом на целлулоиде».

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией Г. Виноградов

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита В—90862 Зак. типогр. № 596. Зак. издат. № 158 Тираж. 4 400
Объем журн. 4¼ п. л. Колич. зн. в печ. листе 70528 СтАт. Б5-176×250 мм
Поступил в производство 19/V—34 г. Подписан к печати 20/VI—34 г.
Тех. редактор А. Ростиславов

Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д1-43-80

Журнал набран и отпеч. в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа, Москва, Арбат, Филипповск. пер., 13

Продолжается прием подписки с 1/VII — 34 г.

СОВЕТСКОЕ КИНО

выходит под редакцией: Н. Агаджановой, М. Колотозова, Н. Лебедева, Ф. Эрмлера, Н. Юкова (отв. редакт.) Ежемесячный, иллюстрированный журнал—орган Российской ассоциации работников кинематографии.

Журнал рассчитан на работников советской кинематографии и в первую очередь на ее творческие кадры, а также на работников смежных областей культурного строительства.

Подписная цена: 12 мес. — 18 руб., 6 мес.— 9 руб., 3 мес.—4 руб. 50 к.

КИНО ГАЗЕТА

орган Главного управления кинофотопромышленности и центрального комитета Рабис.

Выходит каждые 6 дней.

Газета „КИНО" борется за создание массовой высококачественной художественной фильмы.

Подписная цена: 12 мес. — 12 руб., 6 мес.— 6 руб., 3 мес.—3 руб.

Подписку направляйте почтовым переводом—Москва 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединению, или сдавайте почте и в отделения Союзпечати.

Жургазобъединение

Принимается подписка на массовый литературно-художественный иллюстрированный журнал

РОСТ

„РОСТ" печатает лучшие рассказы, очерки и стихотворения молодых писателей. Систематически рецензирует лучшие произведения советской литературы. Знакомит своих читателей с лучшими образцами революционной литературы Запада. Помещает историко-литературные статьи о творческой работе классиков мировой литературы.

„РОСТ" необходим:
Каждому рабочему читателю, интересующемуся ростом советской литературы.
Каждому молодому писателю и литкружковцу.
Каждому библиотекарю и культактивисту.

В журнале „РОСТ" печатаются обзоры литстраниц, статьи по литературной учебе, статьи, освещающие опыт работы лучших литературных кружков.

„РОСТ" иллюстрирован рисунками крупных советских художников.

В 1934 г. „РОСТ" выходит два раза в месяц в удвоенном объеме, книжками по 64 страницы.

Цена номера 60 к.

Подписная цена: 12 мес.—12 р., 6 мес.—6 р., 3 мес.— 3 р.

Подписка принимается: Москва 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединением, повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Жургазобъединение

Открыт прием подписки с 1/VII—34 г.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

орган сектора искусства Наркомпроса, выходит при ближайшем участии института ЛИИ Комакадемии и Всероскомдрама. Газета по вопросам театра, музыки, изобразительных и пространственных искусств.

Выходит 1 раз в 6 дней.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

12 мес.— 12 руб., 6 мес.— 6 руб., 3 мес. — 3 руб.

ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ

общественно - политический, художественный журнал театра, драматургии и критики.

Подписная цена: 12 мес. — 72 руб., 6 мес. — 36 руб., 3 мес.—18 руб.

Подписку направляйте почтовым переводом — Москва 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединению, или сдавайте почте и в отделения Союзпечати.

Жургазобъединение

1 руб. 50 коп.

1918

АРХИВ
31 ~ ИЮЛ. 1934
Г. Ц. К. П.